

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Intervenciones artísticas en el territorio:
lugares anómalos generados por la pulsión de lo emocional**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Carmen Lamúa Olivar

Directora

Almudena Armenta Deu

Madrid, 2015



Tesis doctoral
Facultad de Bellas Artes



INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN EL TERRITORIO:
LUGARES ANÓMALOS GENERADOS POR LA PULSIÓN
DE LO EMOCIONAL

Autora: Carmen Lamúa Olivar
Directora: Dra. D.^a Almudena Armenta Deu
Madrid, 2015



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes

Tesis doctoral

INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN EL TERRITORIO: LUGARES ANÓMALOS
GENERADOS POR LA PULSIÓN DE LO EMOCIONAL

Autora: Carmen Lamúa Olivar
Directora: Dra. D.^a Almudena Armenta Deu
Madrid, 2015

agradecimientos

A lo largo de esta aventura que es la realización de un proyecto de investigación en el que se incluye la producción artística propia, he tenido la suerte de poder contar con la amabilidad y el apoyo de personas, entidades e instituciones sin cuya colaboración no hubiera sido posible su realización. Por eso quiero reconocer a todos y cada uno de ellos sus valiosas aportaciones gracias a las cuales este trabajo ha logrado su forma definitiva.

Agradezco en primer lugar la generosidad de mi directora de tesis, Almudena Armenta Deu, de cuya fuerza y tesón tanto he aprendido. La claridad de sus observaciones, dedicación y aliento han sido una brújula imprescindible durante el proceso de creación, a veces incierto, de esta investigación. También la ayuda que he recibido por parte del taller de escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid ha sido determinante a la hora de la realización de las maquetas de los espacios escultóricos; el conocimiento y buena disposición tanto del profesor de escultura Pablo Arriba del Amo como del maestro de taller José Manuel Heredero han permitido que realizase las obras con una cierta osadía confiada en la certeza de estar rodeada de los mejores apoyos.

También agradezco a Celina López Prece su paciencia e imprescindible colaboración para dotar de realidad material a lo que en un principio se parece más a un proyecto soñado que a un espacio escultórico viable. He sido afortunada al recibir la valiosa contribución de Cristina Ortega, la artista que con su cámara ha filmado la música de Bach y la luz fluctuante del alabastro como una fusión de imágenes que fluyen en concierto. Por otra parte, no hubiese podido exponer el *Proyecto Mediano* sin las conversaciones sin fin y la cooperación de Begoña Campo Olivar; su entusiasmo y buen hacer han permitido que esta obra llegase al público bajo su mejor luz. Mención especial merece el vecino de Mediano Joaquín Monclús por sus lecturas atentas y generosas aportaciones que han permitido la divulgación del contexto social y emocional de esta obra. En este sentido, también tengo que agradecer a Conchita Puyol Escutia, responsable de la Biblioteca de la Casa de Cultura de Boltaña, que fuese la primera en brindar un apoyo institucional al *Proyecto Mediano*. También a Agustín Muñoz, responsable de cultura de la comarca de Sobrarbe, por seguir creyendo en él, así como a José Miguel Chéliz y al Ayuntamiento de Aínsa por respaldarlo animosamente.

Por último, agradezco a Rubén Barranco Arnal y a todos los amigos de las Jornadas de la Bolsa de Bielsa la iniciativa de abrir un espacio de encuentro y diálogo también alrededor de *La Habitación de Bach*, un proyecto que sin duda alguna ha crecido al ser compartido. Junto a ellos quiero agradecer a José María Escalona, director del Museo de la Bolsa de Bielsa, la amplitud de su conocimiento y compromiso.

Ha sido un grato placer descubrir que la realización de una investigación es una oportunidad excelente para disfrutar de la atención, competencia y afecto de tantos otros: gestores culturales, periodistas, investigadores y, sobre todo, de amigos, que de un modo cordial y generoso han alentado a que este viaje pudiera llegar a puerto.

Índice

I. INTRODUCCIÓN	11
1. HIPÓTESIS	11
2. LÍNEA DE INVESTIGACIÓN	12
3. TRAYECTORIA TRANSDISCIPLINAR DE LA INVESTIGACIÓN	17
4. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	21
5. CONTENIDOS	37
 II. HACIA UNA CARTOGRAFÍA DE LO EMOCIONAL DESDE LA NEUROCIENCIA, LAS CIENCIAS SOCIALES Y EL ARTE; UNA APROXIMACIÓN	45
1. UN CONTEXTO RACIONALISTA PARA ESTUDIAR LO EMOCIONAL	47
1.1. Neurocultura: Cuando el objeto de la neurociencia, el ser humano, es una cuestión común	57
2. LA NUEVA CIENCIA DE LAS EMOCIONES	64
2.1. El cerebro: un sistema sensitivo de redes	71
2.2. La neuroplasticidad: una matriz fractal en crecimiento	79
2.3. El cerebro emocional como la raíz del sistema	87
3. SENTIDOS, EXPERIENCIAS Y EMOCIONES, UNA MIRADA ANTROPOLÓGICA	103
3.1. Reivindicar los sentidos	104
3.2. Rehabilitar la experiencia	123
3.2.1. La experiencia como germen de lo artístico	131
3.3. Las emociones que traman las situaciones del contexto	137
4. CONSIDERACIONES SOBRE EL IMPACTO SOCIAL DE UNA NUEVA CULTURA EMOCIONAL	145
5. CUANDO LAS EMOCIONES SON LA CLAVE DE LA OBRAS DE ARTE; ALGUNOS CASOS DE ANÁLISIS, DESCRIPCIÓN O EXPRESIÓN DE LO EMOCIONAL	159
 III. EL TERRITORIO, NUEVO ÁMBITO DE INTERVENCIÓN ESCULTÓRICA	181
1. EL TERRITORIO, UNA MATRIZ DE LUGARES	181
1.1. Breve catálogo de las ideas acerca del territorio	181
1.2. Una reflexión sobre el concepto de territorio desde la perspectiva de esta investigación artística	197
1.2.1. Espacio e intersubjetividad, una antropología del territorio	210

1.2.2. El espacio sensible de la experiencia y de la emoción	222
2. MODOS DE HACER ARTE EN EL TERRITORIO: ALGUNOS EJEMPLOS HISTÓRICOS	237
2.1. El jardín como espacio de libertad para el teatro de los sentimientos: paisajismo del siglo XVIII	239
2.2. Del objeto al espacio: las intervenciones en el territorio, escultura de los siglos XX y XXI al aire libre	248
2.2.1. La escultura moderna en tensión con la idea de lugar	249
2.2.2. Una arquitectura radical para reinventar el territorio	251
2.2.3. Intervenciones específicas que generan nuevas relaciones en el territorio	256
3. LUGARES ALTERADOS PARA TRAZAR EL TERRITORIO: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DESDE LO EMOCIONAL	274
3.1. Emociones que derivan en una lógica del lugar, dos artistas	275
3.1.1. Louise Bourgeois, geometría emocional del territorio	275
3.1.2. Haegue Yang, lugares que son estados de ánimo	286
3.2. Espacios emocionales, estudio de casos	295
3.2.1. La Folly de Ambasz: un pliegue en el terreno donde Emilio es feliz	295
3.2.2. <i>Memory and geography</i> o tatuar dos corazones en el territorio africano	299
3.2.3. <i>Transborderline global game</i> : la libre circulación del deseo en territorios dislocados	304
IV. TRABAJO ARTÍSTICO: UNA MARCA SENSIBLE DE LAS EMOCIONES COMO LUGAR DEL TERRITORIO NATURAL	309
1. EMOCIONES QUE TERRITORIALIZAN: <i>PROYECTO MEDIANO</i> ; DE CÓMO HACER GANCHILLO CON EL TERRITORIO	315
2. ESTANCIAS EMOCIONALES PROVISIONALES: <i>LA HABITACIÓN DE BACH</i>	329
2.1. Las emociones y experiencias de la montaña para algunos caminantes	331
2.2. Recorrido no exhaustivo por las marcas humanas de las montañas	338
2.3. <i>La Habitación de Bach</i> , un lugar de interferencia entre emociones	345
2.3.1. Contexto cultural y social	346
2.3.2. Contexto histórico	351
2.3.3. Contexto actual de la intervención	354
2.3.4. Metodología: proceso de experimentación	361
2.3.5. Proyecto artístico: fundamentos	377
a. Descripción general	382
b. Maqueta del espacio escultórico	390

b.1. Proceso de realización	391
b.2. Obra	394
2.3.6. Bach en un auditorio entre montañas	403
2.3.7. Proyecto básico de sonorización del espacio sonoro	409
2.3.8. Memoria técnica y presupuesto	416
2.3.9. Conexiones con el arte sonoro	427
V. CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN	431
1. CONCLUSIONES	431
2. DISCUSIÓN	442
VI. FUENTES DOCUMENTALES	445
1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	445
1.1. Bibliografía por temas	445
1.2. Catálogos	454
1.3. Artículos, Conferencias y Seminarios	455
1.4. Publicaciones periódicas	457
1.5. Webgrafía	460
2. LISTADO DE IMÁGENES	471
VII. ABSTRACT	487
VIII. ANEXOS	493
ANEXO 1: LA EVOLUCIÓN EN LAS NOCIONES DE INTELIGENCIA	493
ANEXO 2: CORRESPONDENCIA CON LISA NILSON	497
ANEXO 3: LISTADO DE 101 EMOCIONES DEL CÍRCULO EMOCIONAL	503
ANEXO 4: GLOSARIO DE TÉRMINOS DE NEUROCIENCIA	505
ANEXO 5: ALGUNOS DATOS MÁS SOBRE LA ARQUITECTURA RADICAL	516
ANEXO 6: ENLACES RELATIVOS AL <i>PROYECTO MEDIANO</i>	519
ANEXO 7: ENLACES Y PRENSA RELATIVOS A <i>LA HABITACIÓN DE BACH</i>	517
ANEXO 8: PROYECTO BÁSICO DE SONORIZACIÓN DEL ESPACIO ESCULTÓRICO: <i>LA HABITACIÓN DE BACH</i>	523
ANEXO 9: DVD. OBRA AUDIOVISUAL. ARCHIVOS DE IMÁGENES Y SONIDO	545

I. INTRODUCCIÓN

«Alguien que cuenta su vida y que esa vida es una mutación del espacio, una especie de hogar nómada. Un lugar que es un ser vivo, que permanece igual pero que cambia cada día»¹.

1. Hipótesis

En las prácticas artísticas contemporáneas, y más en concreto en la escultura, la presencia del contexto en la obra, su naturaleza y las relaciones entre ambos son uno de los factores básicos a la hora de plantear un proyecto, y esto es algo que también ocurre en esta investigación. Para interpretar el contexto es necesario poner en relieve, entre otros factores, las vivencias del lugar y de las personas que lo habitan y, por lo tanto, considerar las emociones que traman ese lugar para poder activarlas como un material de trabajo.

Es por esto que la hipótesis en la que se apoya esta investigación es la noción de lugar como situación emocional, esto es, el lugar como un recinto afectivo donde se abre una experiencia en la que se activan las emociones que son precisamente las que crean una imagen sensible de este lugar a través de su vivencia. Esto ocurre porque las emociones están en el origen, en el proceso y en el resultado de las experiencias dentro de un contexto determinado, es decir, a lo largo de las interacciones entre el entorno y sus actores. Las emociones se generan a través de los sentidos desde los contenidos que ese contexto propone y con los que dialogan. Unas emociones y experiencias que son, por lo tanto, las que gestionan ese lugar.

Estas emociones que la ciencia contemporánea, al considerarlas una hibridación de valores biológicos y culturales, contempla como procesos complejos que actúan de nexo entre el cuerpo, la conciencia y el mundo son también el motor de ciertas prácticas artísticas actuales, que de este modo actúan como un material más en el proceso cultural al proponer nuevos espacios que aspiran a un mayor equilibrio y coherencia con el territorio. Pretendo argumentar que al incorporar de un modo explícito las emociones como un factor constituyente del espacio se pueden crear lugares más valiosos para una vivencia más completa.

¹ RIVAS, M. (2010): «La historia dramática de la cultura», en *Los libros arden mal*, Madrid: Alfaguara, pág. 441.

2. Línea de investigación

Es a partir de la hipótesis del lugar como situación emocional desde donde se inicia este estudio que es un desarrollo natural e inevitable de mis intereses como artista. La noción de lugar como un sistema complejo de relaciones materiales, ideológicas y emocionales fue una convergencia natural en mi último proyecto de investigación, *Lugares y emociones, de cómo hacer ganchillo con el territorio*², en el que una red de intervenciones tramaba un territorio destruido, y en el que la densidad de la memoria y de las emociones eran de singular relevancia. Es con este proyecto que cobra fuerza la voluntad de seguir investigando el lugar como un concepto de relación que tiene en las emociones uno de sus elementos motrices.

Este estudio se integra en la línea de investigación del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid: «Escultura y entorno; relación de la escultura con el entorno espacial (arquitectura, paisaje y naturaleza) y el entorno social (ámbito público y privado, contexto social, contexto histórico, contexto científico)», un eje ordenador que desarrolla los vínculos entre arte y sociedad, pero también entre arte, ciencia y naturaleza, y que, en definitiva, explora las interacciones entre el espacio y el contexto humano que lo configura, con el objeto de producir nuevos conocimientos a la vez que nuevas obras.

Al continuar en el ámbito de mi trabajo fin de máster —el lugar como habitación de sentido y forma que tiene en lo emocional una de sus generatrices— se quieren comprender los vínculos entre cierto tipo de intervenciones artísticas en el territorio y las emociones, su encuentro y retroalimentación mutua. Además de estas motivaciones personales otro factor que impulsa la investigación es el de la oportunidad, debido a que la ciencia de los últimos años ha empezado a investigar lo emocional como un campo propio, liberándolo de su histórico estado de marginación al mismo tiempo que se valora su pertinencia en el sistema del conocimiento contemporáneo, lo que puede aportar nueva luz sobre su función en los seres humanos y la influencia en sus valores, decisiones y realizaciones.

Al considerar la hipótesis del lugar como una situación emocional se forma una área de interés que trata sobre lo que hay en el lugar de matriz sentimental. Una matriz que nace

² MIAC (2010/11), Máster en Investigación en Arte y Creación, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea en: <http://eprints.ucm.es/13474/1/CARMEN_LAMUA_TFM_SEPT_2011.pdf.baja.pdf>. (Consultado en julio de 2012).

desde las experiencias que articulan ese lugar y, por lo tanto, de la confluencia de su realidad material con sus valores culturales, y también de las vivencias que surgen de su percepción a través de los sentidos y de las emociones.

De esta manera, la línea de investigación es el estudio de aquellas prácticas artísticas en las que el factor emocional es el primer criterio de generación con el que realizar intervenciones en las que el territorio actúa desde y sobre la trama de afectividad que recorre los contextos culturales. Una línea de investigación que indaga sobre cómo el arte visibiliza las emociones, qué emociones trata, qué aporta al sistema de valores y, por lo tanto, cómo algunas prácticas artísticas construyen en el espacio nuevos vínculos con el entorno, con nuestra percepción y, por lo tanto, con nuestra conciencia.

Dicho de otro modo, el eje de esta tesis explora los modos en los que el arte construye y visibiliza lo emocional, y sus grados de complicidad con el territorio, entendido este como la convergencia del contexto material y cultural. Esto implica explorar la pulsión emocional explícita y sostenida como motor de creación y como propósito, es decir, investigar cuándo la experiencia emocional es la motivación primera de una experiencia artística al mismo tiempo que su objeto de atención primario, el foco de interés que abre el espacio de su necesidad y el de su materialización.

Un objetivo específico de esta línea de investigación es el de conocer qué ocurre cuando se incorpora el propósito de lo emocional como agente fundacional del proyecto artístico, en el sentido de que este puede hacer replantear las realizaciones, las experiencias y los significados. Si aceptamos que el arte es un campo en el que lo emocional es una estrategia habitual de realización, esta investigación quiere añadir una doble variable más: lo emocional como motor y objetivo. Se podría decir que es tratar lo emocional desde lo emocional mismo, o de lo emocional que se materializa a través de las intervenciones artísticas cuyo principio y final —no solo su estrategia— es lo emocional.

Observar los estados afectivos como objeto primario de las prácticas artísticas nos permite conocer obras singulares que quieren alterar los contextos preestablecidos que se encuentran dentro de las zonas de confort cultural, provocando entonces anomalías, alteraciones que, precisamente porque a priori están fuera de sitio, logran así reinterpretar estos contextos: entonces el territorio, entendido como lugar de lugares, es decir, geográfico pero también

cultural y emocional, se transforma al albergar nuevas cartografías de lo artístico y de lo simbólico.

De todo esto se deduce que el foco de atención de la investigación se desplaza desde el espectador de la obra de arte hacia su creador, que valora, discrimina y hace uso de materiales, estrategias y objetivos que incluyan lo emocional de un modo explícito. Un cambio de punto de vista que se centra en las aspiraciones y decisiones del productor de la obra, no en su receptor, sea este individual o colectivo. Se trata entonces de considerar la emoción como un objeto de conocimiento desde el punto de vista del autor de una práctica artística que lo quiere utilizar como un material susceptible de ser formalizado.

En este sentido, la investigación no considera el territorio un espacio físico, sino un sistema de relaciones entre los objetos y los sujetos, un nudo de relaciones en el que existe una variable relevante: la emoción. Entonces, como autora de un proyecto escultórico, me he hecho una pregunta: ¿Cómo podemos hacer de las emociones un espacio?, es decir, cómo es posible crear un lugar que concentre y visibilice una emoción latente en él, que materialice el tejido emocional de la experiencia de ese espacio. La conclusión es que se puede crear un lugar que reelabore las relaciones entre los sujetos y su territorio, de tal modo que, de entre todas las posibles, se conjugue la emoción que en él se da y la materialice en un núcleo sensible, un espacio escultórico donde dicha emoción pueda encontrar su verificación y plenitud.

En resumen, si partimos de la hipótesis del lugar como una situación emocional y recorremos la línea de investigación sobre las prácticas artísticas cuyo motor y objetivo es lo emocional, es posible considerar las intervenciones artísticas con el territorio que generan lugares anómalos —al margen del espacio de uso, consumo y producción— producidos desde la pulsión de lo emocional; de esta manera, se define el objetivo general de la línea de investigación: por una parte, analizar las obras que al actuar sobre y desde la trama de afectividad que recorre los contextos recogen también el pulso de la experiencia de ese lugar, la geometría de sus sensaciones, formas, acciones y significados, al tiempo que proponen otras nuevas experiencias; y, por la otra, el realizar un proyecto de intervención artística que conjugue estas variables.

Para delimitar la línea de investigación es oportuno aclarar algunos temas que se vinculan a ella de un modo espontáneo; es cierto que en principio la identificación entre arte y emoción surge de un modo inmediato, parece que no existiera uno sin la otra, la aparente simetría

implícita entre el tradicional impulso que crea una obra y su posterior experiencia como espectador hace que ambas se puedan presuponer como equivalentes, además, si este fuera el caso, es lógico considerar que cuando se trata de una emoción concreta la que genera una acción artística, los sentimientos que se desencadenan con su vivencia puedan establecer una correspondencia inevitable.

Sin embargo, esto no es necesariamente así, las motivaciones que impulsan una obra son múltiples: políticas, filosóficas, religiosas, sociales, etc., y en ellas lo emocional puede o no estar presente, puede ser implícito o explícito, puede ser el paisaje de fondo o la figura, puede ser una estrategia para intensificar otros contenidos, un lugar por el que pasar, pero no en el que quedarse e, incluso, puede ser un obstáculo para otros propósitos. En cualquiera de estos casos, si se exterioriza la presencia de lo emocional, se puede hacer con diferentes grados e implicaciones. Por otra parte, dada la pluralidad actual en los posicionamientos del artista y de la multitud de principios generadores que puede asumir como origen de su obra, de las variables del contexto que integra, así como de la diversidad de miradas posibles en los espectadores, esta supuesta correspondencia entre arte y emoción a la que nos referimos no debe darse por presupuesta.

Con todo esto quiero recalcar que no es el objeto de esta investigación la interpretación de la obra de arte, pero sí el cómo el arte, paradigma de sistema complejo que vincula variables históricas, filosóficas, sociales, culturales, económicas, científicas y tecnológicas, trata lo emocional desde su propia experiencia, abordando la creación plástica como un territorio que diseña sus propios modelos y procesos también respecto a lo emocional, un ámbito en el que muchas otras disciplinas ya están investigando, para así poder aportar desde su práctica específica perspectivas singulares en un campo de interés emergente. Tampoco es el objeto de esta investigación la reflexión filosófica acerca de qué es el arte, sin embargo, esto no excluye el poder apoyarse en relatos acerca de la actividad artística que la consideran una forma de pensamiento sensible, un lugar de encuentro entre el hacer y el pensar, el sentir y el conocer, la creación y el conocimiento, la razón y la emoción.

Otra observación oportuna en relación a la línea de investigación es que considero que esta fuerza de lo emotivo no se manifiesta en todos los casos por igual, es decir, no se trata de identificar emoción con conmoción ni de atender lo emotivo tan solo en cuanto a lo fuerte o intenso, en tanto lo evidente manifiesto a través de su potencia, sino de lo emocional como

el registro afectivo que sacude e incita a una obra. Esta es una investigación que quiere establecer una gama emocional de innumerables matices como la fragilidad, la calma, la soledad, el placer, etc., porque entiende lo emocional como un amplio espectro cuyas variables y articulaciones son las que crean nuestras identidades tanto individuales como colectivas. En definitiva, decir que se considera la emoción como un conjunto mayor que integra, por supuesto, la conmoción, ese tema tan querido en el ámbito de lo artístico.

Por otra parte, también conviene vincular al recorrido de esta investigación desde las prácticas artísticas la voluntad de realizar una comprensión atenta de las obras a través del estudio de los relatos de los artistas, de sus intenciones y de sus materiales para la creación. Para lograr este objetivo, y como es habitual que discursos muy diversos —ya sean conceptuales, experimentales, formales o utilitarios— tengan diferentes grados de implicación de lo emocional, se tratará de conocer su valor generatriz en la obra, lo que significa valorar la naturaleza de esa emoción, su posición en el proyecto, su intensidad y su articulación con el contexto.

En síntesis, decir que esta investigación quiere valorar la hipótesis de partida y su línea de trabajo; el lugar como una situación que genera emociones que puedan ser el motor de acción y el propósito último de ciertas prácticas artísticas y, en consecuencia, del desarrollo del arte, y también de los sistemas sociales y de conocimiento en un contexto que, no de un modo global, ha logrado cuotas de progreso material notables pero que, sin embargo, es consciente de soportar un modelo en crisis. Un contexto desestructurado en el que incorporar lo emocional como un nuevo agente podría regenerarlo en alguna medida, un contexto entonces que potencia el interés en la posibilidad de que desde las intervenciones artísticas sobre el territorio se generen lugares singulares, anómalos en relación a su entorno y provocados por la pulsión de lo emocional.



IMAGEN 1: Mapa de ideas de la línea de investigación.

3. Trayectoria transdisciplinar de la investigación

Del mismo modo que el arte se considera un lugar de relaciones entre distintos campos del conocimiento, lo emocional es un agente transversal que también participa de esa misma cualidad, o en cierto modo la genera al ser un movimiento que es síntoma de cambios relevantes en el entorno. Etimológicamente, «emoción» proviene del latín *emotio*, que a su vez deriva de *emovere*, formado sobre *movere*, que significa «mover», «impresionar», con el prefijo *e/ex*, que significa «de», «desde». Se trata pues de la idea de hacer mover, de un movimiento hacia, de un impulso que induce a la acción, un sacudir para desalojar de un sitio. Una definición literal clarificadora pues, para la investigadora en ciencias sociales Martha C. Nussbaum, las emociones son pensamientos acerca del valor y la importancia que hacen que «la mente se proyecte al exterior [...] en lugar de permanecer inmóvil e inerte»³.

³ NUSSBAUM, M. C. (2008): *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Barcelona: Paidós, (2001), pág. 21.

Este último matiz nutre abiertamente la noción de emoción que aquí se busca, la emoción que saca de un estado, que transforma una situación, que marca ese cambio y lo visibiliza a través de una intervención artística.

Es por este rastreo de la naturaleza compleja y transversal de lo emocional, muchas veces considerado un material confuso, que se trata de demarcar el ámbito de las obras y artistas que son objeto de atención. Y también es por esta misma razón que se quiere hacer el análisis desde las últimas investigaciones no solo en el campo de lo artístico, sino también de la ciencia y de las humanidades, unas aportaciones imprescindibles dado el carácter interdisciplinar y heterodoxo del arte, un ámbito que —al igual que la naturaleza de las emociones— dista mucho de tener la estructura ordenada de otros campos de conocimiento tradicionalmente bien acotados.

El siglo XXI está viviendo un momento crítico en las ciencias⁴, que viene determinado por la integración de las distintas disciplinas en nuevos campos multidisciplinares, una estrategia cooperadora entre las ciencias que posibilita un avance importante al permitir el intercambio de conocimientos entre los equipos de investigación, que a su vez facilitan con esta interrelación una metodología más ajustada a la complejidad de la realidad. En estos procesos en los que se incorporan los materiales altamente especializados de cada disciplina, se consiguen multiplicar las unidades de sentido a una nueva escala y generar vínculos en los que la creatividad aumenta al propiciar que cada una de las disciplinas tradicionales pueda salir de su *caja de contenidos* y conclusiones. Más allá de la suma de disciplinas que supone la *multidisciplinariedad*, aparecen otras variaciones posibles como el lograr una interacción de campos que las multiplique o también un tránsito motivado por un objeto concreto, en este caso las emociones, a través de varias de ellas en un proceso transdisciplinar. En cualquier caso, se trata de movilizar modelos emergentes que puedan aportar beneficios importantes al conocimiento general.

En este sentido, el arte es por sí mismo un espacio de intersección abierta entre disciplinas, de convergencias de sentido y forma que se resiste a ser tratado desde una única estructura discursiva unidireccional, en un interesante desorden que alberga altas cotas de indeterminación y de complejidad. Si bien hay artistas como los del Renacimiento que se encargaron en primera persona de reflexionar sobre *qué* y *cómo* es el arte, tradicionalmente han sido la

⁴ PUNSET, E. (2013): *Redes 158: El reto de investigar en equipo*. Disponible en línea en: <<http://blip.tv/redes/redes-158-el-reto-de-investigar-en-equipo-6595396h>>. (Consultado en junio de 2013).

historia y teoría del arte las que se ha encargado de la descripción, análisis y significado de las manifestaciones artísticas, y lo han hecho fundamentándose primero en la filosofía y luego en una rama de ésta, la estética. Durante todo el siglo xx, a la pregunta de *por qué* y *para qué* la humanidad hace arte se incorporaron las recientes disciplinas de la sociología del arte, la psicología del arte, la semiótica y las teorías de la cultura y la comunicación, algunas de las cuales añaden el *cómo*, el *cuándo* y el *dónde* se produce arte.

De una u otra manera todas ellas han contribuido al estudio de la naturaleza del arte, de sus usos y, sobre todo, han cooperado para progresar en su comprensión poniendo en relación materiales y factores muy diversos que han desarrollado sus significados y modos de hacer. En este sentido se puede hablar ya de que existe una tradición a la hora de estudiar el arte desde una perspectiva multidisciplinar.

Continuando con este enfoque, esta investigación da prioridad a aquellas ciencias naturales y sociales que contribuyan a clarificar la función de las emociones tanto en nuestro cuerpo como en nuestra vida y, en consecuencia, en el objeto último de este estudio: en la producción del trabajo artístico que hace de las emociones su fuerza motriz, su material y su tema de trabajo simultáneamente. De este modo se quiere estudiar lo emocional desde su ámbito más pequeño, el cerebro, aumentando su espacio de influencia hacia los sentidos, para poder llegar a la experiencia y al arte, esto es, del cuerpo al medio físico, social y cultural.

Esto invita a abordar este estudio desde una perspectiva que, con la voluntad de utilizar una herramienta de comprensión más, atiende a territorios propios de las ciencias naturales, como son la biología, la neurología y la psicobiología, que conforman el grueso de la neurociencia contemporánea en la que las emociones son una línea de investigación emergente que está aportando nuevas y reveladoras informaciones, de tal manera que estas emociones están siendo valoradas ahora como el sustrato fundamental del ser humano. Por otra parte, se nutre también de aquellas disciplinas de las ciencias sociales, como son la antropología, la filosofía y la historia del arte, que han atendido a su vez lo emocional como elemento relevante. Esta mirada que se apoya en la neurociencia como base, de modo que, por ejemplo, la psicología se entiende en términos de neuropsicología, sin embargo, pretende evitar una visión científica reduccionista, ya sea biológica o cultural, algo que en este caso resulta más fácil gracias a la conciencia general de saberse en las primeras fases de una nueva investigación apasionante, la de las emociones, que todavía está en sus inicios y a la evidencia de que no todo lo humano es computable ni tan siquiera con los precisos pero parciales códigos neurocientíficos.

Ahora bien, las aportaciones de la neurociencia construyen una nueva visión sobre la naturaleza de las emociones, durante siglos consideradas en nuestra cultura occidental sinónimo de lo irracional, pero que, sin embargo, ahora son investigadas como el vínculo fundacional de nuestras experiencias con la realidad e incluso como el elemento clave de nuestra identidad como seres humanos. Estas investigaciones pueden otorgar legitimidad científica a lo que las humanidades y el arte llevan entre manos desde hace milenios.

Es ahora cuando cobra sentido la noción de pulsión tal y como se utiliza aquí, pero como hay palabras que llegan a formar parte de lo cotidiano asociadas a conceptos muy concretos, es clarificador situar el significado de pulsión en esta investigación, que es el más próximo a su origen etimológico latino, *pulsio*, derivado del verbo *pulsare* que hace alusión a «impeler». Es decir, no asume los significados psicoanalíticos que Freud describiría como impulsos psíquicos que le llevarían a definir la pulsión de vida, la pulsión de muerte, la pulsión sexual, etc. Excede de las competencias y pretensiones de este estudio fundamentarlo en una teoría psicológica determinada, por muy aparentemente popularizada que esté. Es por esto que al hablar de la pulsión me sitúo en el significado más inmediato de impulso, de aquello que excita un estado específico, pulsión como el momento cero de un movimiento. La pulsión de lo emocional quiere así tratar de lo emotivo como el pulso que anima a una acción, lo que dota de fuerza, sentido y objetivo a la creación de una obra.

Cuando lo emocional es el núcleo de identidad y acción de una intervención artística sobre el territorio, esta práctica artística entonces reorienta los ejes que dibujan el lugar como un sistema de vida, un lugar como matriz en la que suceden las cosas, con unas decisiones concretas y con sus atributos materiales correspondientes, con unos relatos de sentido y unos valores emocionales que actúan de vínculo entre ellos. Este haz de metavínculos que es lo afectivo es el que hace de los lugares situaciones vitales, que generan intervenciones artísticas que transforman el territorio al materializar nuevas cartografías de la experiencia y de lo simbólico.

De este modo es posible considerar que desde la escultura y otros tipos de intervenciones artísticas sobre el territorio, se puede utilizar precisamente la fuerza de esta corriente de afectividad, una corriente construida por la interrelación de elementos que son estudiados desde la neurobiología, la psicología, la sociología, la antropología, la filosofía y el arte.

Por este motivo se defiende la transdisciplinariedad entendida no solo como una combinación de disciplinas y enfoques de la investigación propios de lo interdisciplinar⁵, sino como una activa colaboración entre campos de conocimiento abiertos a dejarse influir recíprocamente entre sí y, también, respecto a sucesos, actores y fuentes de la realidad social y cultural con el fin de poder generar en la medida de lo posible relatos válidos.

4. Metodología de la investigación

La investigación en bellas artes es un campo en construcción en el que todavía se debaten el qué es y el cómo se hace una investigación artística. Esto en gran medida es debido a que tan solo desde 1979 es considerada como una disciplina universitaria en este país, y a su corto recorrido se le suman otras características en principio poco favorables para el consenso inmediato, como es una naturaleza híbrida e interconectada a otras disciplinas de las humanidades y las ciencias, pero con ciertos atributos propios que siguen siendo objeto de estudio.

Entre ellos está la que se considera una privilegiada posición del arte como intersección de saberes y *haceres*, desde la que se defiende la existencia de un campo específico de las Bellas Artes, un campo específico constituido desde los procesos de creación de las prácticas artísticas y por lo tanto un campo específico de investigación artística en construcción.

«Cualquier obra de arte destacable descubre aspectos inhabituales, relaciones incisivas y sorprendentes, llama la atención sobre lo que nos había pasado desapercibido, hace más penetrante nuestra mirada, y nos permite en último extremo reinventar la significación de nuestro mundo y de nuestra presencia en él»⁶.

Este campo de investigación es una confluencia no definida entre otros campos de conocimiento claramente acotados y que precisamente por eso le podemos suponer un amplio

⁵ PRIETO-MARTÍN, P. (2012): «E pur si mueve! La participación electrónica más allá de galimatías académicos». Working Paper de *GIGGAP Estudios/Working Papers*, Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset, Programa de Doctorado en Gobierno y Administración Pública. Disponible en línea en: <http://www.gigapp.org/administrator/components/com_jresearch/files/publications/WP-2012-25.pdf>. (Consultado en marzo de 2013), pág. 2.

⁶ LUPIÓN ROMERO, D. (2003): «Arte, Teoría e Investigación», en VV. AA. (2003): *Investigarte, andamios para una construcción de la investigación en bellas artes*. Jornadas adiba de arte e investigación 2001, Madrid: Ed. Complutense, pág. 102.

espacio para la innovación y el descubrimiento, un campo que para D. Lupión⁷, debe ir más allá del paradigma tradicional constituido por las dicotomías entre teoría y práctica, arte y ciencia o razón y emoción, un enfoque que, por cierto, va en la misma dirección que la noción de pensamiento complejo de Edgar Morín, pero también de las nuevas revelaciones acerca de los procesos mentales que, como se verá, están llegando desde la neurociencia. Lupión considera que los componentes imaginativos, emotivos y creativos del arte no pueden disociarse del conocimiento, pues de algún modo derivan de él⁸, del mismo modo que todo conocimiento también deriva de aquellos mismos asociados a otros procesos cognitivos particulares.

En un marco en el que todavía hoy se discute la presencia de un proyecto artístico propio como contenido legítimo de una investigación de Bellas Artes, se precisa de la construcción de modelos de investigación artística específicos, que reconozcan y respeten la experiencia de la creación y de la obra de arte como procesos de elaboración de realidades, experiencias y significados en sí mismos, y que junto a ello se cuestione el uso acrítico de modelos ajenos poco pertinentes o indiferentes a las singularidades de las prácticas artísticas. Una investigación artística que, sin embargo, asuma dos de los principios generales y fundamentales de toda investigación: la libertad y la creatividad, ambas articuladas a través de la pertinencia y la coherencia.

El referente por excelencia en la investigación es la metodología científica que ofrece recursos muy útiles y eficaces para el conocimiento, un método que nos protege frente a la persistencia de ideas preestablecidas, falsas creencias y dogmas. La investigación científica se asienta con el llamado paradigma Galileo⁹, que luego es formalizado a través del proyecto moderno de la Ilustración, según el cual, al ser esta investigación científica el medio privilegiado para la expansión del conocimiento humano, se concibe como un ejercicio de libertad, un modelo de identificación del bien común que se extendería también al ámbito de las artes, de tal modo que en las declaraciones de derechos fundamentales y libertades públicas recogidas en las constituciones de los Estados europeos en los siglos XIX y XX, la libertad de

⁷ Ibídem.

⁸ Ibídem.

⁹ ESTEVE PARDO, J. (2008): «En el ocaso del paradigma Galileo. El nuevo y desatendido entorno de la libertad de investigación científica», en VV. AA. (2008): *El derecho ante la biotecnología*, Barcelona: Icaria, págs. 145-176. También en DE LA IGLESIA, F.; LOECK, J.; CAEIRO, J. y MARTÍN, R. (eds.) (2010): *La cultura transversal. Colaboraciones entre arte, ciencia y tecnología*, Vigo: Universidad de Vigo, págs. 144-149. Disponible en línea en: <http://belasartes.uvigo.es/escultura/_documentos/_not_documentos/La_cultura_transversal_web.pdf>. (Consultado en junio de 2013).

investigación científica y de investigación artística cobran plena identidad al ser definidas como independientes de cualquier intervención —censura, presión, desautorización— que pueda amenazarlas desde los intereses de clase del poder político, del poder religioso y, sobre todo, del que en la actualidad cobra un protagonismo inquietante: del poder económico-financiero.

La investigación, tanto en arte como en ciencia, necesita entonces de ese espacio de libertad que le permite decidir sobre sus entornos de trabajo, de experimentación y de reflexión. Es decir, tanto la ciencia como el arte comparten la capacidad de proyectar, entender y resolver, y necesitan para hacerlo de esa libertad que permite a su vez la creatividad y el progreso.

La investigación científica se asienta en el contraste de las ideas y los datos, y por lo tanto en la realización de una crítica permanente que empuja hacia el intercambio de información, evaluación y publicación de los textos de investigación que enriquece el ámbito de conocimiento. La falsabilidad o el proceso de refutación según el cual una afirmación ha de ser capaz de ser contrastada y comprobada como cierta, falsa o incapaz de dar explicación a todos los fenómenos sobre los que se aplica, es una metodología eficaz para limitar el grado de error tanto de las hipótesis como de las conclusiones. Sin embargo, esta falsabilidad según la cual solo es verdadero aquello que se puede demostrar por la experiencia o verificar a través de la lógica —esto es, solo son válidos los enunciados que resultan de procedimientos verificables, contrastados empírica o racionalmente por medio de otras teorías— es discutida en las disciplinas que no son estrictamente ciencias puras o naturales y que difícilmente pueden establecer modelos predictivos —otra de las condiciones del método científico— como son por ejemplo las ciencias sociales, en las que el factor humano es el factor más impredecible, esto es, no programable, afortunadamente. Por supuesto, la falsabilidad en el campo de las Bellas Artes, en la inteligencia creativa, es una herramienta extraña en términos generales.

Sin embargo, hay una alternativa a la falsabilidad, Lupión considera que la validación en el arte se construye en el tiempo a través de un diálogo en el que entran las repercusiones del público, en definitiva, la validación de una obra de arte es fruto del consenso, de un acuerdo colectivo estable acerca de una obra que integra aspectos explicativos e interpretativos.

Según el experto en pedagogía del arte Arthur D. Efland el arte es un *campo mal estructurado*¹⁰. Efland distingue entre campos *bien estructurados*, que son los que corresponden a las ciencias y las técnicas, y los *campos mal estructurados*, entre los que se encuentran las humanidades y el arte. Frente a la estructura jerárquica de los primeros, donde el concepto es *consistente* en todos los casos, en los segundos cada caso es multidimensional y se relaciona irregularmente con el siguiente. En el arte, donde la cualidad y la singularidad son la constante, los principios generales no logran abarcar su dinámica de ámbito indeterminado.

De este modo, se hace necesario observar la diferencia entre la consistencia de los conceptos científicos que pertenecen a campos estructurados y acotados con un lenguaje unívoco, y los contenidos cualitativos que construye el lenguaje icónico de un campo mal estructurado como es el arte, en el que se produce un intercambio simbólico en proceso. En este sentido es relevante considerar también que en las ciencias positivas el objeto de investigación es único y determinado mientras que para Lupión, en el arte el objeto de estudio es de naturaleza compleja del tipo relacional, por lo que frente al uso de conceptos absolutos propone el uso de conceptos abiertos que al ser contruidos colaborativamente tiendan hacia su estabilización.

Para acabar con este análisis de la adecuación —tanto en lo teórico como en lo experimental— de la metodología científica a la investigación artística, Lupión defiende que el fundamento de la investigación artística está en las prácticas artísticas, por lo que propone que estas funcionen a modo de herramienta, esto es, como medio de conocimiento y no como objeto de conocimiento, pues no hay que olvidar que en la investigación desde las prácticas artísticas no se da la separación entre el sujeto y el objeto de conocimiento propia del método científico. Sin embargo, este debate sobre la investigación artística no es el único, pues, mientras tanto, también la comunidad científica está debatiendo su propia metodología¹¹, ya consolidada en general, pero que, sin embargo, muestra signos de crisis en el grado de restricción que supone el ideal de un método científico único, objetivo, universal, contrastable y repetible y también en el tipo de respuesta que puede ofrecer a través de modelos fragmentados a la complejidad

¹⁰ EFLAND, A. D. (1995): «El Curriculum en red: Una alternativa para organizar los contenidos del aprendizaje», *Kirikiki. Revista del Movimiento Cooperativo Escuela Popular*, núm. 42-43, págs. 96-109. Actualmente también se puede encontrar en línea en: <http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.VisualizaArticuloIU.visualiza&articulo_id=1010>. (Consultado en febrero de 2012).

¹¹ VV. AA. (2013): «¿Por qué publicamos en revistas científicas?», *Ciencia Crítica* [Blog internet], de 27 de marzo de 2013. Disponible en línea en: <http://www.eldiario.es/cienciacritica/publicamos-revistas-cientificas_6_115548445.html>. (Consultado en marzo de 2013).

de la realidad, un orden que por aislamiento y escisión puede disipar sus vínculos con su objeto último, el cuerpo social.

Además, a lo largo del siglo xx ya surgieron voces disidentes como la del sociólogo y filósofo de la técnica Lewis Mumford¹², muy crítico con ciertas derivas autoritaristas de la ciencia por su habilidad para aislarse y desvincularse de la ética y de la responsabilidad personal y social. La tendencia a la hiperespecialización es una abstracción radical que parece producir perspectivas autistas y fantasías escapistas acerca de un supermecanismo que todo lo resuelva y que permite la existencia de una tecnología compleja en manos de actitudes simplistas e incluso infantiles. En este sentido, la ciencia está en un proceso de cambio en el que quiere resituar sus ejes. Por lo tanto, el propio referente de investigación, el método científico, está en busca de versiones mejoradas de sí mismo, en las que además logre mayor sensibilidad y precisión respecto a la realidad híbrida de las disciplinas que no son ciencias puras ni tampoco casos específicos de las ciencias naturales. De hecho, la estrategia transdisciplinar de la que se ha hablado se muestra como una metodología apropiada tanto para reequilibrar estas derivas como para extender las capacidades, el alcance y el acierto de las investigaciones.

En esta corriente de debates se instala la investigación artística que para Lupión es una investigación no del arte, sino desde el arte, lo que debería establecer con confianza el lugar y el propósito de la práctica artística al mostrar cómo se articulan los conceptos y dónde deben de ser contextualizados, es decir, la línea de pensamiento en la que se inscriben las prácticas. Esto potencia sin duda alguna la capacidad del artista para valorar de un modo consistente los procesos, contenidos y criterios de trabajo, de lo que se deduce que la investigación artística favorece la posición de la práctica artística en el intercambio simbólico en el que está inmersa aportando apertura, claridad, sentido y comunicabilidad. Y es aquí cuando aparece en juego la responsabilidad del artista:

«Como intelectuales que son —ya que trabajan con sistemas de pensamiento— deben de comprometerse con el conocimiento de sus medios de representación y participar en la construcción de las teorías arraigadas a sus prácticas [...] Este debe de aprovechar la libertad de movimiento que le otorga su posición privilegiada en la confluencia de otros campos del conocimiento. Se trata, en definitiva, de que el artista extienda y diversifique su actividad para así volver a mediar —con la

¹² MUMFORD, L. (2009): *Textos escogidos*, Buenos Aires: Ediciones Godot.

colaboración de otros— entre su obra y el público. No se debería de hablar solo de arte sino también *desde* el arte»¹³.

La crítica a la escisión con la que se abre el epígrafe nos invita a los artistas a situarnos fuera de los polos de esa dicotomía excluyente entre el hacer y el pensar —como si eso fuera de verdad posible más allá de nuestro grado de conciencia sobre ello— para instalarnos en un lugar de encuentro emergente aunque todavía bastante desconocido conceptualmente, pero que precisamente por esto mismo permite la libertad, el riesgo, la motivación y la posibilidad del descubrimiento. Dicho en otras palabras, el hábito cultural del uso exclusivo de una inteligencia autoritaria, de la lógica lineal, jerárquica, rígida, intolerante, excluyente y no conmovedora, tiene una alternativa en una inteligencia múltiple, pluralista, contextual, inclusiva, horizontal¹⁴ y emocionada. Reducir el pensamiento y la acción creativa a un solo tipo de proceso mental que o bien es irrelevante —por inexistente o por mágico—, o bien estrictamente conceptual —porque trabaja en exclusiva con la lógica verbal de un discurso lineal— es un error.

Si bien, como se ha señalado, la metodología científica no puede acoplarse sin más a la investigación artística, esto no justifica el rechazo de la valiosa herramienta que es el pensamiento racional¹⁵ o argumentativo, aunque esto no contradice en absoluto la necesidad de una nueva razón compleja. Además, si bien la investigación artística no tiene por objeto la solidez del concepto científico, sí apunta hacia un concepto abierto, coherente, multidimensional, relacional y estable que tiene la ventaja de una dinámica —entre realizaciones y diálogos— dispuesta al consenso intersubjetivo y a la corrección, con lo que logra de este modo una adaptación precisa, lúcida y sensible a la complejidad del contexto, un contexto que ya nos ha avisado de la inoperancia de modelos absolutos, de la ineficacia y peligro de las estructuras rígidas y cerradas que en definitiva describen más nuestra ansiedad de control sobre la realidad —y, por lo tanto, nuestra debilidad— que la realidad misma.

Es por todo esto que las metodologías en investigación artística de hecho son metodologías de intersección, que incluyen la científica, y que se utilizarán en función de las necesidades, procesos y tipologías de cada práctica artística, lo que ni por un momento excluye la

¹³ LUPIÓN ROMERO, D. (2003): *op. cit.*, pág. 107.

¹⁴ LEVIN, D. M. (1988): *The opening of vision: nihilism and the postmodern situation*. Nueva York, Londres: Routledge, pag. 440, en PALLASMAA, J. (2010): *Los ojos de la piel*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili (2005), pág. 35.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 102.

posibilidad de encontrar en el futuro los lugares, contenidos y modos comunes más allá de la diversidad deseable.

A modo de resumen, a continuación dos breves esquemas describen y comparan de un modo básico la investigaciones científica y artística, además de identificar catorce variables en ellas, también se han incorporado los trayectos de cada una para de este modo visibilizar los elementos de vinculación y los de especificidad, estos últimos en rojo. En relación al proceso artístico he tomado como base de apoyo mi propia experiencia personal.

INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

- 1-ciencia: campo bien estructurado
- 2-disciplinas acotadas
- 3-proceso reflexivo-experimental-inventivo
- 4-contenidos definidos
- 5-metodología consolidada
- 6-lenguaje textual, numérico
- 7-comunicación unívoca
- 8-separación entre el sujeto y el objeto de conocimiento
- 9-procesos cognitivos consistentes
- 10-conceptos estables concluyentes
- 11-verificación lógica, empírica
- 12-conocimiento objetivo, repetible, predictivo
- 13-objeto de investigación único y determinado
- 14-la realidad física o social como objeto de conocimiento



IMAGEN 2: Esquema comparativo entre investigación científica y artística (1).

INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

- 1-arte: campo mal estructurado
- 2-lugar de confluencia de disciplinas
- 3-proceso creativo-experimental-reflexivo
- 4-contenidos indefinidos
- 5-metodologías de intersección
- 6-lenguaje icónico
- 7-intercambio simbólico abierto
- 8-unión entre el sujeto y el objeto de conocimiento
- 9-procesos cognitivos multidimensionales
- 10-conceptos abiertos
- 11-valoración de consenso
- 12-elaboración cualitativa, intersubjetiva
- 13-objeto de investigación complejo y relacional
- 14-la obra de arte como medio de conocimiento



IMAGEN 3: Esquema comparativo entre investigación científica y artística (2).

Como red de apoyo de esta investigación quiero imaginar un modelo ideal de relaciones a modo de estructura flexible, un modelo que actúa como inspiración y como un enunciado de las intenciones y referencias en el proceso de articulación del trabajo y de sus contenidos, es decir, un modelo que es una abstracción de la dinámica en la que se organiza.

Se trata de la noción de sistema, entendido como un conjunto abierto a nuevas conexiones, y también activo porque tiende constantemente a buscar el equilibrio entre las tensiones que lo atraviesan. Un sistema abierto que asume ciertos grados de desorden y borrosidad como indicios necesarios que alertan de la existencia de un proceso próximo a lo real, frente a la compulsión de coherencia de los sistemas cerrados que tiende a eliminar o ignorar aquello que no se ajusta a las reglas abstractas que lo rigen.

Esta perspectiva sistémica es una estrategia investigadora¹⁶ que atiende al sistema y a las partes sin perder de vista la unidad global ni tampoco la identidad de cada una de aquellas, que precisamente tienen sentido no ya en su calidad de elementos aislados o autónomos, sino por su pertenencia al sistema. En este modelo las herramientas para identificar las partes son la semejanza / diferenciación y la continuidad / discontinuidad.

El sistema es entonces una interacción de elementos que constituye una entidad o unidad global. Considerarlo como una totalidad ya es de por sí una hipótesis difícilmente demostrable debido a que esta nace básicamente de la necesidad de abarcar el objeto de estudio que se aspira a comprender. El sistema está hecho, pues, de elementos solidarios que no pueden ser definidos más que los unos en relación a los otros en función de su lugar en la totalidad (Ferdinand De Saussure, 1931)¹⁷, en definitiva, el sistema es una estructura donde cada una de las partes se apela a sí misma y a cada una de las demás al mismo tiempo que apela a la totalidad del conjunto.

De este modo también es posible imaginar un sistema cuyas partes sean a su vez otros sistemas, es decir, subsistemas:

¹⁶ MARÍN VIADEL, R. (2007): «La Investigación en Bellas Artes y las metodologías artísticas de investigación», en DE LA IGLESIA, F.; GONZÁLEZ DE PEREDO, J. F.; RODRÍGUEZ CAEIRO, M. y FUENTES CID, S. (2008): *Notas para UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA. Actas de las jornadas «La carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos (2007-2015)»*. Celebradas entre los días 7 y 9 de noviembre de 2007, en Pontevedra. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.

¹⁷ FUENTES, S. (2010): «Sobre la explicación científica y la complicación artística», *Dossier de la «Jornada de Investigación-Mac»*. Celebrada el 5 de noviembre de 2010, Máster en Investigación, Arte y Creación, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

«Según esta concepción, el mundo consistiría en subsistemas cuasi contiguos, cada uno de los cuales puede servir de contexto a otros sin sufrir una excesiva desorganización o sin generar una excesiva desorganización durante el proceso»¹⁸.

Una estructura que al mismo tiempo asume que en todo sistema siempre puede haber algún nivel protegido fuera del alcance de las reglas de otros, y que por semejanza bien se puede extrapolar al ámbito artístico como una herramienta de trabajo¹⁹.

La noción general de sistema complejo, un sistema de elementos heterogéneos donde se multiplican los vínculos multidimensionales, vínculos simples, directos, indirectos o aparentemente inexistentes, y donde no hay un conocimiento exacto de todos los parámetros que le afectan para conformarse como un todo abierto y equilibrado en un proceso en el que la diversidad y la incertidumbre permiten la multiplicidad de opciones de respuesta²⁰, se muestra como idónea en el área de las Bellas Artes y por lo tanto en el de la investigación artística. En este sentido De la Iglesia considera que la actividad artística es un ejercicio directo de complejidad:

«De una parte, la actividad artística se produce y crece de al menos cuatro estratos que a su vez condicionan y alimentan su ejercicio: 1) la función psíquica, los presupuestos creacionales, presencia del observador en lo observado, 2) los esquemas axiológicos, de valores culturales y significados simbólicos del entorno humano, 3) las variadísimas soluciones de producción objetual de la apariencia, y por último, 4) la recepción pública, la percepción pública de la obra, su demanda política económica. Cuando nos referimos a la complejidad de la actividad artística nos referimos cuanto menos a la mutua y cambiante co-implicación de estos cuatro estratos, a su simultaneidad, a su incierto equilibrio»²¹.

¹⁸ Ibídem.

¹⁹ Ibídem.

²⁰ Un artículo de divulgación que describe los sistemas complejos, a partir del caso de la biodiversidad, analiza algunas de sus constantes: VALLADARES, F.; RODRÍGUEZ-GIRONÉS, M. A. y HORTAL, J. (2014): «¿Para que sirve la diversidad?», *Ciencia Crítica* [blog], 20 de febrero de 2014. Disponible en línea en: <http://www.eldiario.es/cienciacritica/biodiversidad-fecto_portafolio_6_231036903.html>. (Consultado en febrero de 2014).

²¹ DE LA IGLESIA, F. *Ideología institucional y carácter autorreflejo del arte. Dossier de la «Jornada de Investigación-Mac»*. Celebrada el 5 de noviembre de 2010, Máster en Investigación, Arte y Creación, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

El paradigma de los sistemas complejos es la teoría de las redes complejas (TRC), que es una herramienta para el análisis de las propiedades topológicas y dinámicas de un conjunto en interacción, donde se producen fenómenos emergentes que no pueden ser explicados mediante el análisis de sus componentes por separado. Dicha teoría utiliza técnicas de dinámica no lineal, la teoría de los grafos y la física estadística²². Por lo tanto, es importante subrayar que en un sistema complejo el estudio aislado de sus elementos no es operativo.

Por otra parte, este paradigma en apariencia tan abstracto confluye perfectamente con la noción de pensamiento complejo de Morin, entendido este como una construcción intrincada que se opone al paradigma de la simplificación con una dinámica cuya voluntad es la de organizar, no tanto la de ordenar, y cuya intención es comunicar y animar, no manipular o no dirigir.

«El pensamiento simplificante ha llegado a ser la barbarie de la ciencia. [...] Buscamos un conocimiento que traduzca la complejidad de lo que se llama «real» que respete la existencia de los seres y el misterio de las cosas, e incorpore el principio de su propio conocimiento. Necesitamos un conocimiento cuya explicación no sea mutilación. [...] es necesario abandonar el principio de explicación que solo conserva el orden de los fenómenos (leyes, determinismos, regularidades, medios) y deja en la sombra al desorden (lo irregular, lo desviante, lo incierto, lo indeterminado, lo aleatorio) y la organización que, sin embargo, es la realidad más notable de nuestro universo, ya que caracteriza a la vez al átomo, a la estrella, al ser vivo, a la sociedad»²³.

Este sistema es un modelo que admite la particularidad de la plasticidad, por lo que tiene una buena correspondencia con la perspectiva multidimensional de la realidad y, por lo tanto, del conocimiento, un fenómeno híbrido en relación a sus materiales de trabajo y referentes con distintos grados de consistencia y estabilidad. Un sistema que quiere huir de una estrategia rígida, unidireccional e instalada en un campo exclusivo, y excluyente, del saber. Es un territorio de asociaciones transdisciplinares que no se pueden explicar solo desde el principio del orden pero que difícilmente se estabilizan si tan solo son flujo y cambio. Una

²² UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID, UPM (2014): «La teoría de las redes complejas ayuda a entender cómo funciona el cerebro». Disponible en línea en: <www.upm.es/institucional/UPM/CanalUPM/NoticiasPortada/Contenido/87baaa0c3c368410VgnVCM10000009c7648aRCRD>. (Consultado en septiembre 2014).

²³ MORIN, E. (1998): *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona: Gedisa. (1990).

estructura sensible en proceso, que incorpora el orden y el desorden para seguir cambiando y, por lo tanto, seguir vivo; de este modo, las contradicciones aparentes pueden ser una fase de esta que nutra y enriquezca su sentido más adelante bajo nuevas condiciones del sistema.

Sin embargo, una vez situado el marco general también es oportuno tratar lo particular, el arte es en ese sentido un lugar con ciertas especificidades²⁴ entre las que se encuentran la singular relación experiencial con la realidad material, un carácter crítico/experimental que lo diferencia de otras humanidades en las que «se conoce pero no se hace»; se trata entonces de una actividad que implica simultáneamente a varios estratos de la realidad y a sus diversas ideologías, tecnologías y sociopolíticas, pero también a las subjetividades, y que incorpora la capacidad para urdir formas de conocer el mundo y a través de ello reinventar las vivencias y con ellas los modos de vida.

A este respecto, habría que añadir algunas consideraciones más:

1- En el sistema complejo todo afecta a todo lo demás, y en él el todo es más que la suma de sus partes. Es decir, incorpora una dinámica propia a partir de la interacción de sus elementos que definen diferentes procesos en movimiento.

«Hay nudos, mucha información dispersa que confluye en un nudo»²⁵.

2- Entender el sistema como abierto es consecuencia no solo de su naturaleza permeable respecto a las fuerzas que lo pueden afectar desde el exterior, sino también por considerar que está dotado de cualidades desconocidas en su interior, algunas de ellas solo visibles según los contextos y las fuerzas que lo rodean.

3- Es un modelo que quiere evitar la tendencia de los análisis taxonómicos, en los que cada cosa está en un sitio en el que debe de permanecer, y que confunden las herramientas de clasificación del conocimiento de la realidad con la realidad misma. En una investigación, por muy deseables que sean, es posible que no haya muchas verdades estables.

²⁴ DE LA IGLESIA, F.; GONZÁLEZ DE PEREDO, J. F.; RODRÍGUEZ CAEIRO, M. y FUENTES CID, S. (2008): «Notas para UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA». *Actas de las jornadas «La carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos (2007-2015)»*. Celebradas entre los días 7 y 9 de noviembre de 2007 en Pontevedra. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.

²⁵ RIVAS, M. (2010), *op. cit.*, pág. 515.

«La ciencia actual, a pesar de lo bien fundado de sus conclusiones, no tiene derecho a hipotecar el porvenir. Nuestras afirmaciones no sabrían ir más allá de las revelaciones de los métodos contemporáneos»²⁶.

4- Pensar en modo «sistema» es considerar, frente a la lógica binaria causa-efecto, que las acciones son multicausales, lo que facilita el desactivar las limitaciones de las dicotomías tradicionales.

«[F]orzar el salto por encima de las polaridades establecidas, denunciar tanto su indigencia como su ambigüedad —y afirmar que el sentido y el valor de un *aliquid* es algo que está por descubrir y por inventar, por crear y por criticar, en un interminable trabajo en curso»²⁷.

5- En arte, ese *campo mal estructurado*, se asumen como naturales los procesos de oscilación, divergencia y convergencia, y en general cualquier fenómeno natural propio de un ensayo dinámico. Y esto es así porque se acepta que el orden es una construcción cuestionable y el caos una fuente de orden que podría tener un patrón o una pauta todavía desconocidos.

«Durante la primera mitad de siglo, en muchas disciplinas existía una preocupación por desarrollar teorías totalizadoras que pudieran establecer conexiones inequívocas entre teoría y observación, articulación y realidad. Hacia mediados de siglo, prácticamente todos estos intentos habían fracasado [...] [entonces] los investigadores empiezan a interesarse por explorar las posibilidades del desorden. La atención se centró en los mecanismos que determinaban que lo no predecible era un hecho de la vida, en vez de ser una aberración como se entendía según la mecánica newtoniana»²⁸.

²⁶ RAMON Y CAJAL, S. (1906): Conferencia del Premio Nobel, 12 de diciembre de 1906, en F. MORA (2009): *Cómo funciona el cerebro*, Madrid: Alianza Editorial, pág. 29.

²⁷ MOREY, M. (1988): «Del Inventar y el descubrir: una nota sobre Nietzsche», *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, año 9, núm. 50, en J. TUDELA (2011): «Mapas para la investigación en Bellas Artes», *Dossier de la Jornada de Investigación-Mac*, celebrada el 5 de noviembre de 2010, Máster en Investigación, Arte y Creación, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

²⁸ HAYLES, K. (1993): *La evolución del caos*, Barcelona: Gedisa, en J. TUDELA, (2010): «Mapas para la investigación en Bellas Artes», *Dossier de la Jornada de Investigación-Mac*, celebrada el 5 de noviembre de 2010, Máster en Investigación, Arte y Creación, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

6- Esta investigación es del tipo que Juan Fernando De Laiglesia denomina *Tesis de aportación propia*²⁹, y en consecuencia busca situarse fuera de la dicotomía teoría-práctica en un lugar intermedio entre la «Elaboración discursiva» y la «Colección razonada de obra artística»³⁰, es decir, explora un tipo de investigación sobre el arte y desde el arte, allí donde el hacer y el pensar son lo mismo³¹. Una investigación del arte desde el arte.

«[D]efendemos la idea de que los artistas y los científicos realizan ensayos de orden proponiendo experiencias diversas y modelos de mundos»³².

En resumen, considero la noción de sistema complejo como el contexto general de las ideas de esta investigación, en la que propongo utilizar la metodología científica no como plantilla general, sino como instrumento particular cuyo ámbito de aplicación está limitado a las necesidades concretas que el proceso de la investigación artística demande, es decir, la investigación asumirá distintas metodologías según la fase del proceso en la que se encuentre.

Esta investigación artística se apoya en la noción de investigación desde las prácticas artísticas y es del tipo *Tesis de aportación propia*. En esta investigación convergen entonces dos estrategias generales de elaboración, una escultura y un relato, que con un modelo colaborativo buscan las intersecciones dentro de un mismo proceso, dos estrategias que tienen como objetivo la realización de una idea acerca del lugar como situación emocional. Una idea que tiene dos formatos, una pieza con sus propias especificidades que inevitablemente está atravesada por contenidos conceptuales entendidos como recursos y un relato en formato científico que aspira a ser capaz de coordinar los distintos elementos y que, a su vez, tiene como recursos un gran número de obras de arte.

Por otra parte, subrayar también que la investigación artística no se considera conclusiva, si bien una aspiración comprensible es la de alcanzar el mayor grado de consenso posible, otra

²⁹ MAYO, L. (2003): «Tres tipos de Tesis en la Facultad de Bellas Artes», en VV. AA. (2003): *Investigarte, andamios para una construcción de la investigación en bellas artes*, Jornadas adiba de arte e investigación 2001, Madrid: Ed. Complutense, pág. 43.

³⁰ DE LA IGLESIA, F. (2011): «El rizo metódico (cómo investigar saludablemente en Bellas Artes)», «Mapas para la investigación en Bellas Artes», *Dossier de la Jornada de Investigación-Mac*, celebrada el 5 de noviembre de 2010, Máster en Investigación, Arte y Creación, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

³¹ LUPIÓN ROMERO, D. (2003), *op. cit.*, pág. 107.

³² TUDELA, J.; FUENTES, S. y FERNÁNDO DE LA IGLESIA, J. (2010): «Jornadas de Investigación-MAC», celebrada el 5 de noviembre de 2010, Máster en Investigación, Arte y Creación, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

de importancia no menor es que funcionase como un objeto de cierta utilidad para este ámbito, siendo un momento concreto de la investigación general de un artista que gracias a su práctica artística podría lograr ciertas conclusiones provisionales para el campo de acción particular que configura en ese momento.

IMAGEN 4: Mapa de las intersecciones entre las dos estrategias, el texto y la obra, gris y verde respectivamente, que se juxtaponen en zonas que tienden a dibujar procesos distintos a la simple trayectoria en paralelo.



A modo de conclusión de este apartado metodológico se incorpora un diagrama general de los elementos, posiciones y relaciones que se han utilizado en esta investigación artística.

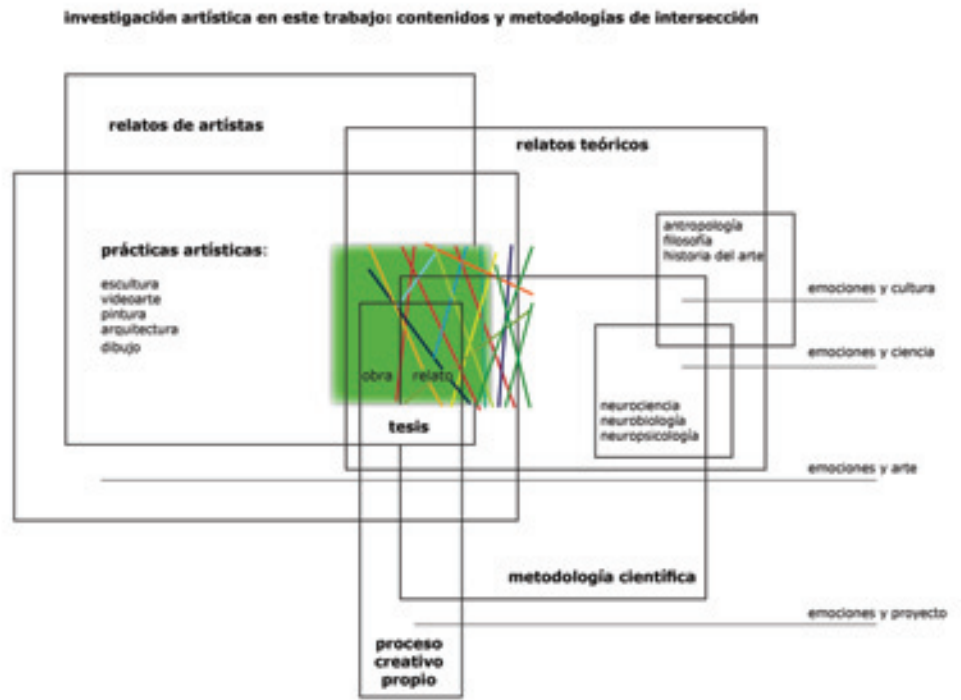


IMAGEN 5: Investigación desde una práctica artística, el lugar de confluencia como sistema.

5. Contenidos

Para considerar el estado de la cuestión en esta investigación es necesario mencionar una de las dificultades del trabajo; la naturaleza transversal de los estudios acerca de lo emocional que ocupan disciplinas muy diversas y tradicionalmente con un escaso diálogo entre ellas. A esta característica de material disperso de lo emocional como objeto de estudio que no favorece su conocimiento, coherente por otra parte con su identidad algo confusa por el momento, se le debe de añadir que, tal y como se explica en el próximo capítulo, el contexto racionalista al que pertenecemos haya considerado hasta hace prácticamente unos pocos años que las emociones son una cuestión de poca relevancia intelectual.

Precisamente, es esta situación imprecisa el motivo por el que la presencia de las investigaciones en neurociencia ocupa un papel vertebrador en esta investigación, ya que es a través de sus descubrimientos que las emociones y sus funciones se instalan en un centro estable y significativo. Una neurociencia que integra diversas disciplinas y que en un trabajo multidisciplinar está ofreciendo contenidos a las nuevas neurobiología, neuropsicología, junto con otras muchas áreas que están desarrollándose a través de sus últimas revelaciones, lo que permite reflexionar también sobre su uso en el ámbito de las artes.

La neurociencia está ofreciendo un nuevo paradigma en el que las emociones son el nuevo núcleo de los procesos humanos. Un nuevo paradigma en el que no solo estas emociones dejan de estar marginadas o dispersas, sino que su función deja de estar orientada exclusivamente hacia el interior del ser humano, esto es, deja de ser un material privado, recluso en una intimidad aislada y de alguna manera irrelevante respecto a la realidad exterior. La ciencia está comprobando que las emociones están en el fundamento de todas nuestras experiencias, todos nuestros conocimientos y acciones. De este modo, campos como la sociología y la cultura podrían expandirse más allá del contexto y de la intimidad, respectivamente. De igual modo, el arte podría reafirmarse como un lugar de encuentro privilegiado en el que visibilizar toda organización emocional.

Otro obstáculo de esta investigación es que históricamente lo emocional en el arte es un factor que en ocasiones se encuentra disuelto y sobreentendido en las obras y, en otras ocasiones, envuelto, incluso paradójicamente oculto a pesar de su manifiesta visibilidad, bajo las narraciones dominantes de las estructuras de poder que las financiaron, en un paradigma

ideológico poco receptivo a considerar lo emocional como un actor relevante legítimo. Muestra de ello es la sorprendentemente escasa bibliografía artística que sitúa a lo emocional de la obra de arte como un objeto de atención primero.

Y cuando lo hace es en general bajo el enfoque de la historia del arte para centrarse en las ilustraciones de los grandes relatos. Esto supone atender a la conmoción más que a la emoción, entendida esta última como una gama heterogénea y compleja de valoraciones sensibles posibles. Las experiencias literarias extremas a las que en general se refiere el arte tradicionalmente codifican ciertos sentimientos dramáticos según un código básico alrededor del deseo y el dolor. Hay cierta bibliografía en torno a las interpretaciones que el arte ofrece de los símbolos del amor y la muerte, pero son reflexiones parciales que tienden a contemplar la emoción como un objeto ya conocido al que identificar dentro de un relato que utiliza estas expresiones maximalistas como estrategia narrativa de ideologías o mitos diversos y no como un objeto de búsqueda en sí mismo.

Este enfoque restringido y escaso también es válido en relación a los artistas y sus obras, por lo que las fuentes primarias son más bien escasas. Cuando se ha tratado de Charles Le Brun, Franz Xaver Messerschmidt y otros artistas, se ha hecho —salvo excepciones puntuales relativas a alguna conferencia o comentario— a través de las palabras de sus contemporáneos, pero en general a través de estudios posteriores, algo que también ocurre cuando he tratado del jardín romántico. Por otra parte, hay algunas publicaciones de artistas contemporáneos que, o bien puntualmente como es el caso del catálogo de 2004 del proyecto de Bill Viola *Las Pasiones*³³, en el que efectivamente se habla en extenso de su percepción de las emociones, o bien de un modo explícito continuado, pero poco estructurado, como en el caso de algún libro³⁴ y ciertos artículos³⁵ que hacen acopio de las declaraciones e intenciones de Louise Bourgeois; a ellos se añade también la labor textual de Haegue Yang³⁶ muy esclarecedora en este sentido, sin embargo, estos casos no facilitan una imagen global ideal.

³³ WALSH, J. (2004): *Bill Viola. Las Pasiones*, Cat. Exp. Fundación La Caixa, Madrid.

³⁴ VV. AA. (2004): *Louise Bourgeois, Emotions Abstracted*, Berlín: Hatje Cantz Publishers. Este libro es una mirada global sobre la obra de la artista.

³⁵ Entre ellos, por ejemplo: CASTAÑOS, E. (2004): «Louise Bourgeois o la lógica de las pulsiones». *Sur de Málaga*, 17 de septiembre de 2004. También disponible en línea en: <http://www.telefónica.net/web2/enriquecastaños/louise_bourgeois_louise.htm>. (Consultado en octubre de 2012).

³⁶ HAEGUE, Y. (2004): Texto para *Unfolding Places* [vídeo], en Cat. Exp. (2009): *Desigualdad Simétrica*, Bilbao: Sala Rekalde Aretoa.

En relación a otras fuentes³⁷, he dado con publicaciones generales que conectan de un modo explícito las prácticas artísticas con las emociones; un catálogo del Musée de la Musique de París del 2002 bajo el título *Figures de la Passion*³⁸, y una revista especializada en arte, *EXIT BOOKS*, que en el 2011 publica un número bajo el título «Un mundo de afectos»³⁹ en la que se ofrece una bibliografía que puede resultar útil para enfoques socio-políticos o historiográficos. Estas circunstancias hacen que haya que considerar la ausencia de un relato que analice las obras de arte en relación a lo emocional como propósito y que, por lo tanto, la investigación de estos hechos continúe abierta.

A pesar de ello, esto no significa que no hayan existido a lo largo de la historia del conocimiento alusiones a lo emocional, como no podría ser de otro modo dada la presencia tan obvia como ignorada de estos asuntos, sobre todo en el campo de la filosofía, como es el último tratado de Descartes, *Las Pasiones del Alma* de 1649; sin embargo, estos discursos morales sobre las emociones, salvo contadas excepciones, no han sido muy receptivos para una apropiación artística⁴⁰. También la ética de Spinoza atiende ampliamente a los afectos, pero siempre bajo el enfoque del comportamiento moral. Al no centrarse esta investigación en la experiencia del observador, sino en la experiencia creativa de realización de la obra, la estética es un campo de la filosofía que no ha incorporado un material específico al estudio.

El historiador del arte Javier Maderuelo ofrece un material de gran interés a propósito de las ideas del espacio y de la escultura contemporánea, y es a través de ellas que el lugar adquiere las cualidades simbólicas y emocionales que han sido tan necesarias en esta investigación. Dentro del campo de la filosofía contemporánea, y junto a otros, un heterodoxo como J. Dewey permite dibujar el contexto en el que cobran sentido las experiencias emocionales y, ahora ya sí, Marta Nussbaum realiza una defensa explícita del papel de las emociones en los procesos de conocimiento en su libro de 2008 *Paisajes del Pensamiento*. Por su parte, las aportaciones del filósofo Merleau-Ponty son imprescindibles en este estudio por su descripción del espacio vivencial de las sensaciones, percepciones y experiencias. A su vez, la antropología contemporánea, desde la investigación tanto de los modelos sensoriales como de

³⁷ Entre las que se encuentran una compilación heterogénea de artículos diversos sobre artistas de la vanguardia interpretados bajo el prisma de lo que el crítico de arte Donald KUSPIT denomina el *pathos espiritual y sexual*, pero estas interpretaciones puntuales tampoco pretenden ser un estudio sistemático. KUSPIT, D. (2007): *Emociones extremas*, Madrid: Abada Ediciones.

³⁸ Cat. Exp. (2002): *Figures de la Passion*, París, Musée de la musique, Cité de la musique.

³⁹ AA.VV. (2011): *EXIT BOOK: Un Mundo de Afectos*, n.º 15, Madrid.

⁴⁰ OLICO-POINDRON, I. (2002): «Figurer la Passion», en Cat. Exp. (2002): *Figures de la Passion*, París, Musée de la musique, Cité de la musique, pág. 36.

las nociones de territorio, también está aportando conocimientos que permiten reflexionar sobre lo emocional y sobre la construcción de las complejas relaciones entre el ser humano y su medio.

Sin embargo, aunque estos campos del conocimiento pueden vincularse puntualmente con las experiencias artísticas como en el caso de Dewey y Nussbaum, en general, orbitan en los contextos de la obra, pero no en la propia práctica artística, quizá por que estas no son su objeto de estudio, quizá porque estas obras tampoco aluden abiertamente a lo emocional. En este sentido, si bien la relación de Louise Bourgeois con el psicoanálisis ha sido estudiada, no hay un acuerdo general acerca de si el uso que la propia artista hizo de esta teoría fue directo o simplemente un guiño, por otra parte, cargado de ironía.

En definitiva, he tenido que asumir que, como la tan señalada capacidad expresiva del arte parece que funciona como una noción aglutinadora, pero imprecisa, y debido a que lo emocional como foco de interés primario, pero también como cuestión de fondo simplemente, es un material que hasta el momento se encuentra disgregado, con continuas alusiones —incluso por parte de los artistas—, pero siempre de un modo vago en paralelo a esa suerte de sobreentendido cultural de la expresividad, el rastreo de fuentes y documentos no llegue a ser necesariamente completo.

Dicho esto, es el momento de subrayar que la presente tesis está organizada según un eje regulador que es la investigación de las emociones, un ámbito que articula variables bioquímicas, perceptivas, experienciales y culturales, un eje que se detiene entonces en los distintos campos en los que son objeto de estudio o de trabajo, desde la neurociencia, la antropología, la filosofía, la historia del arte y las bellas artes. Un eje que atraviesa estas disciplinas como si fuera un *zoom* que va ampliando el objetivo; primero, el cerebro; luego, el individuo; más tarde, la sociedad y, por último, el arte. De esta manera se vinculan las emociones y las ciencias naturales, las emociones y las ciencias humanas, las emociones y las bellas artes y, por último, las emociones y una práctica artística personal.

La investigación empieza en el capítulo I con un amplio espacio para la reflexión sobre las propias características de la investigación artística como un análisis reflexivo que aspira a encauzar y dar sentido al trabajo. Por otra parte, las disciplinas mencionadas se organizan en los siguientes capítulos, de tal modo que el capítulo II acoge los estudios de las emociones por

parte de la ciencia, la antropología, la filosofía y la historia del arte. Estos tres últimos campos también confluyen en el capítulo III, que empieza con el análisis y acotación de la noción de territorio como muestra de la evolución de las ideas y de las prácticas artísticas asociadas a él para más tarde centrarse en las intervenciones en ese territorio generadas por la pulsión de lo emocional.

El capítulo IV se ocupa de describir mi proyecto en relación al campo de intereses de la investigación y de los aspectos concretos de esta que constituyen su línea de pensamiento, al tiempo que incorpora el proceso que he seguido para llevarlo a cabo con el registro de algunos de los bocetos y maquetas de trabajo que muestran los ensayos, la discriminación de ideas —marginadas o incrementadas— y las decisiones que han llevado a la resolución de la escultura.

Por último, en el capítulo V se cierra con una discusión tras presentar algunas conclusiones, y mientras que en el capítulo VI se recogen las fuentes documentales, el capítulo VII contiene el resumen en inglés de la investigación. Para terminar señalar que el capítulo VIII está dedicado a los anexos, entre los que quiero destacar el que corresponde al proyecto audiovisual de Cristina Ortega.

Como ya se ha comentado, dadas las características de la línea de investigación y los contenidos que está ofreciendo la ciencia, la prospectiva que se dibuja es amplia. De algún modo una nueva época de las ciencias, con metodologías transdisciplinares, junto a la incorporación de la neurociencia en las artes, debería actuar de catalizador para nuevas investigaciones, nuevos conocimientos y nuevas prácticas artísticas permeables a estos contenidos emergentes, permitiendo un progreso real de las culturas que revierta verdaderamente sobre el ser humano en su entorno, fundamento de cualquier avance. Desde el punto de vista del artista, esto supondría llevar a cabo un conocimiento más profundo y completo de la neurociencia contemporánea en relación a sus propias experiencias.

En un proceso similar, la presencia de lo emocional como un ámbito estable de indagación deberá aportar nuevas visiones de nosotros mismos y del mundo. Lo emocional es esa materia omnipresente en nuestras vidas que desde el momento que se hace visible se convierte en una herramienta eficaz para el desarrollo tanto de la cultura inmaterial como de la cultura material. Como muestra de esta emergencia comentar las investigaciones que está llevando

a cabo Nussbaum a propósito de las emociones y la política que acaban de ser publicadas en español⁴¹.

Entonces, esta constelación de nuevas ideas también podría derivar en un análisis de la función de lo emocional en la creación que pudiese hacer más consistente el conocimiento de los modelos de lo emocional que se proponen desde las experiencias artísticas, visuales, pero, por qué no, también musicales o narrativas, para que de este modo se incorporasen con pleno derecho a los modelos de conocimiento estables.

He echado en falta una historia del arte organizada no alrededor de los estilos ni las épocas, sino de contenidos clave a lo largo del tiempo, entre las que se debería haber encontrado una historia de cómo el arte ha utilizado, descrito, analizado, expresado y materializado nuevos matices y formas de lo emocional. Entiendo pues que podría ser una nueva línea de investigación a recorrer.

Como los diferentes contextos históricos, más allá de sus puntos en común, también han tratado de diferente modo las emociones, tanto su valor como su expresión así como la variación de sus contenidos y sobre todo su uso ideológico, también se abre una línea de investigación en el análisis de estos cambios. Por ejemplo, en las fluctuaciones que puede tener la representación de la violencia en el arte y los *mass media* contemporáneos, en relación a otro momento histórico y los significados que se derivan. La manifestación, el uso y el consumo de estas emociones podrían señalar las cargas emocionales dominantes y, por lo tanto, la transformación de las ideas y circunstancias de todo tipo de sociedades.

Un parámetro que ha estado muy presente ha sido el territorio y, por lo tanto, su valor, uso y gestión. Como las relaciones con la naturaleza son un objeto de atención específico se plantea un amplio campo de investigación artística alrededor del territorio natural sostenible como material de trabajo en el marco del arte, la ciencia y la naturaleza.

Una de las condiciones desde la que se establece esta investigación es, como se ha visto, la crítica a la dicotomía entre emoción y razón que escinde la complejidad de los procesos en un enfrentamiento simplificador y distorsionante. Además, esta polaridad se muestra ineficaz no solo para dar constancia de la complejidad en la que estamos inmersos, sino especialmente

⁴¹ NUSSBAUM, M. C. (2014): *Emociones políticas*, Barcelona: Paidós.

como herramienta de comprensión del arte. El arte no pertenece al ámbito de la lógica de secuencias lineales de significado, con enunciados donde es el *logos* el que dirige y clasifica a través del uso de signos unívocos, el arte es un tipo de sistema de representación simbólico cuya forma de pensamiento no es lingüística. En este sentido, sería acertado abrir una línea de investigación sobre las relaciones entre el arte y el conocimiento, de tal manera que la investigación artística, además de utilizar los contenidos y metodologías de otras disciplinas, también pudiera formar parte a su vez de nuevos campos de investigación compartidos, donde el arte fuese un actor más de las reacciones en cadena entre las ciencias y las humanidades.

II. HACIA UNA CARTOGRAFÍA DE LO EMOCIONAL DESDE LA NEUROCIENCIA, LAS CIENCIAS SOCIALES Y EL ARTE; UNA APROXIMACIÓN

«Un hombre consiste en alrededor de 7×10^{27} átomos agrupados en alrededor de 10^{13} células. Esta aglomeración de células y átomos tiene ciertas propiedades sobresalientes. Está viva, siente alegría y sufrimiento, discrimina entre belleza y fealdad, y distingue entre lo bueno y lo malo. ¿Cómo ha venido a suceder todo esto?»⁴².

El interés respecto a una cuestión hasta no hace mucho considerada irrelevante por la ciencia, las emociones, ha comenzado a ocupar un lugar de interés creciente desde finales del siglo xx. Ahora nos sorprende el que la investigación haya obviado uno de los fenómenos cotidianos más presentes en nuestras vidas, no solo en relación a lo que pasa por dentro de las personas, sino sobre todo en lo que ahora emerge como un factor clave en nuestra interacción con el mundo, el factor emocional, un estudio alentado además por el nuevo impulso que ha cobrado la investigación de uno de los órganos hasta ahora más desconocidos del ser humano: el cerebro. El divulgador científico Eduardo Punset⁴³ es de la opinión que uno de los factores que han influido en esta situación en la que cobra sentido el nuevo concepto de la *inteligencia emocional*⁴⁴, y que después también ha posibilitado el de la *inteligencia social*, es el de una esperanza de vida que casi se ha triplicado en los últimos doscientos años, lo que permite por fin algo más que cumplir con el cometido evolutivo de perpetuar la especie humana; una especie que, por otra parte, tiene un cerebro desconcertante debido a que su complejidad se expande mucho más allá del logro de estos objetivos fundamentales, es decir, que tal y como nos muestra la evolución de los organismos vivos, se podría garantizar la supervivencia de nuestra especie con una menor inversión biológica, en la que por otra parte radica esa curiosidad que nos hace ser la única especie con un ADN capaz de investigarse a sí mismo y al mundo en un proceso más a través del cual la vida se puede explicar a sí misma.

⁴² DOBZHANSKY, T. (1970): *Genetics of the Evolutionary Process*, Nueva York: Columbia University Press, en F. MORA, (2009): *Cómo funciona el cerebro*, Madrid: Alianza Editorial, pág. 30.

⁴³ PUNSET, E. (ed.) (2011): *National Geographic España: Cerebro y Emociones* (edición especial), Madrid: RBA, 2011, núm. 4, pág. 1.

⁴⁴ Según D. GOLEMAN el modelo de inteligencia emocional fue propuesto por primera vez por P. SALOVEY y J. MAYER, (1990): *Emotional Intelligence-Imagination, Cognition and Personality*, núm. 9, págs. 185-211. GOLEMAN, D. (1997): *Inteligencia emocional*, Barcelona: Kairós, pág. 475. D. GOLEMAN es Dr. en Psicología por la Universidad de Harvard, además de periodista en *The New York Times*, es uno de los divulgadores de neurociencia más conocidos debido al éxito de sus libros.

IMAGEN 6: Cerebro humano. Science Museum, London. 1801-1900. Modelo anatómico de cera que a través de capas desvela la estructura del cerebro y la meninge o cubierta protectora de este. Este modelo podría haber sido usado para la enseñanza de medicina o como un objeto de exhibición médica para el público en general.



En la actualidad, esta curiosidad y exploración aplicados al interés emergente sobre el mundo emocional debe mucho a la explosión de conocimiento que han supuesto los descubrimientos e investigaciones en el campo de la neurociencia, este desarrollo producido en las últimas décadas tiene un factor decisivo en los avances tecnológicos de la informática, como los de las resonancias magnéticas⁴⁵ (MRI) o las tomografías por emisión de positrones (PET), que han permitido representar imágenes inéditas del sistema nervioso humano y de los procesos de su funcionamiento. Un desarrollo que ha producido una revolución en las ideas que sobre el cerebro se tenían hasta ahora, ya que este ha dejado de ser considerado un órgano estático de crecimiento limitado para adquirir el inesperado atributo de la plasticidad, según el cual el cerebro:

⁴⁵ Dada la conexión tanto del arte como de la neurociencia con la producción de imágenes es interesante detenerse en la habilidad de estas últimas en potenciar la investigación. En este sentido, es importante señalar que el descubrimiento del comportamiento de las moléculas de agua en el sistema nervioso en el 2009 ha permitido realizar por primera vez imágenes de alta resolución sin interferencias del cuerpo humano. DEMETRIOU, D. (2009): «Japanes scientits map first high resolution images of outer nervous system», *The Telegraph*, 31 de julio. Disponible en línea en: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/japan/5946675/Japanese-scientists-map-first-high-resolution-images-of-outer-nervous-system.html>>. (Consultado en abril de 2012). Y ELHUFFPOST/EFE (2013): «Clarity: científicos desarrollan una técnica para ver el cerebro transparente» [video], *The Huffington Post*, 11 de abril. Disponible en línea en: <http://www.huffingtonpost.es/2013/04/11/cerebro-transparente-cien_n_3059004.html?utm_hp_ref=es-ciencia-y-tecnologia>. (Consultado en abril de 2013).

«se transforma según todo lo que nos va sucediendo a lo largo de nuestra vida [...] las conexiones nerviosas no son definitivas ni inmutables»⁴⁶.

Con las últimas investigaciones se asientan ideas como la de que la emoción nos conecta con el mundo, nos activa, predispone y, por lo tanto, nos capacita para vivir en él; además, la emoción es el vehículo con el que incorporamos e integramos nuevas realidades a nuestra conciencia, es decir, la emoción es un proceso de captura de y apertura a la realidad que nos sintoniza, con lo que ocurre que de este modo es susceptible de ser modulado.

Sea como fuere, saber cómo funciona el cerebro supone conocer algo más sobre nuestra conducta y sus motivaciones, nuestras experiencias y realizaciones, nos aproxima a comprender cómo se articulan los procesos mentales, entre ellos las relaciones entre la razón y la emoción, y con ellos también algunos de los fundamentos sobre los que se forman las nociones de conciencia y de subjetividad. En definitiva, la investigación del cerebro trata de explorar aquello que nos define como humanos y también el cómo lo construimos, es decir, qué hacemos, pensamos, sentimos y creamos para ser como somos.

1. Un contexto racionalista para estudiar lo emocional

Este es un texto que quiere tratar de los límites de la razón abstracta, al detenerse en los avatares que ocasiona el abuso de la función mítica de la lógica lineal, y que pueden llevar a la paradoja de reducirla, de incapacitarla precisamente debido a su aplicación totalitaria y excluyente.

Por una parte, la filosofía en general no se ha ocupado demasiado de las emociones a lo largo de la historia y, además, ha arrastrado un profundo recelo hacia sus manifestaciones, por lo que, tradicionalmente, cuando la filosofía ha atendido a las emociones lo ha hecho bajo el amparo del estudio del comportamiento humano⁴⁷. Interesaban las emociones en cuanto motor de las acciones y, por lo tanto, origen de la conducta, de lo que es correcto o no. A pesar de ello, la perspectiva científica del siglo XVII, optimista y racional, propone algunos avances cuando se aplica a la observación de las, en principio, irracionales pasiones humanas, y fundamentándose en los textos antiguos de Hipócrates —la teoría de los cuatro

⁴⁶ MAGISTERTTI, P. y ANSERMET, F. (2011): «Las emociones escultoras del cerebro», en E. PUNSET (ed.) (2011), *op. cit.*, págs. 18 y 29.

⁴⁷ MALGOUYRES, P. (2002): «Sur la nature des passions», en Cat. Exp. (2002): *Figures de la Passion*, París, Musée de la musique, Cité de la musique, págs. 15–20. Traducción personal.

humores— y Aristóteles, integran las emociones como objeto de estudio, aunque se tienda a reducirlas a una simple sucesión mecánica de causas y efectos. Es el caso de Descartes con su tratado de *Las Pasiones del alma* de 1649, que, sin embargo, logra valorar las emociones como algo distinto a aquello que empuja a la animalidad y el pecado, y dado que «un hombre sin pasiones es una quimera»⁴⁸ establece puentes entre razón y emoción para intentar desactivar la tradicional confrontación entre ambas.

Otro filósofo que como Descartes se ocupa de definir la razón en su ruptura con el pensamiento medieval es Blaise Pascal. También está empeñado en la búsqueda del conocimiento cierto y seguro, pero, a diferencia de Descartes, no cree en que su fundamento se encuentre en la razón, que, si bien es una vía privilegiada, tiene sus límites. Para Pascal el conocimiento de la verdad no se logra solo por la razón, sino también por el corazón, siendo en él donde se encuentran los principios firmes en los que se funda todo discurso y donde, por lo tanto, debe apoyarse el razonamiento⁴⁹. Pascal, de esta manera, está anunciando lo que la neurociencia está demostrando más de 350 años después.

Por otra parte, será otro racionalista del siglo xvii el que también integrará lo emocional en el ser humano, esta vez en su proceso para conseguir la libertad y la felicidad. Se trata de Baruch Spinoza, un filósofo que asombrosamente considera que somos seres esencialmente afectivos y que es en el afecto donde experimentamos el mundo⁵⁰, una noción de la identidad humana que la neurociencia actual suscribe plenamente, como se verá más adelante.

En su *Ética*⁵¹ Spinoza estudia el origen, la naturaleza, la fuerza, las variaciones, las conexiones y los desplazamientos de los afectos. Considera que tres son los afectos primarios: el deseo —motor del hombre, pues desear es desear ser y crecer—, la alegría y la tristeza. De la combinación de estos tres afectos surgen un total de 66 variaciones emocionales de distinto valor. Como el objetivo último del filósofo es liberar al ser humano del error y la ignorancia, nos advierte de que los afectos por sí mismos son en general el origen de las ideas inadecuadas, fantásticas o azarosas y del conocimiento confuso. A pesar de ello, establece un tipo de afecto

⁴⁸ Ibídem.

⁴⁹ En la página web de Cristina AMBROSINI, Dra. de la Universidad de Buenos Aires en el área de Filosofía. AMBROSINI, C.: «Ética Cordial, pensamientos de Blaise Pascal y Adela Cortina». Disponible en línea en: <http://www.cristina-ambrosini.com.ar/textos/etica_cordial.htm>. (Consultado en septiembre de 2013).

⁵⁰ RIVERA DE ROSALES, J. (2011): «Spinoza y los afectos», en VV. AA.: *EXIT BOOK: Un Mundo de Afectos*, núm. 15, Madrid, pág. 42.

⁵¹ SPINOZA, B. (1975): *Ética* (trad. Vidal Peña), Madrid: Editora Nacional.

que nace de la propia razón que indaga en la esencia de los afectos y que es el punto de partida para alcanzar la virtud, la libertad y la felicidad. Como se verá más adelante en el capítulo «El cerebro emocional como raíz del sistema», esta integración entre emoción y razón es la que parece estar en el origen de todos los procesos mentales, independientemente del uso de una razón consciente y también aparentemente del objetivo explícito de la felicidad.

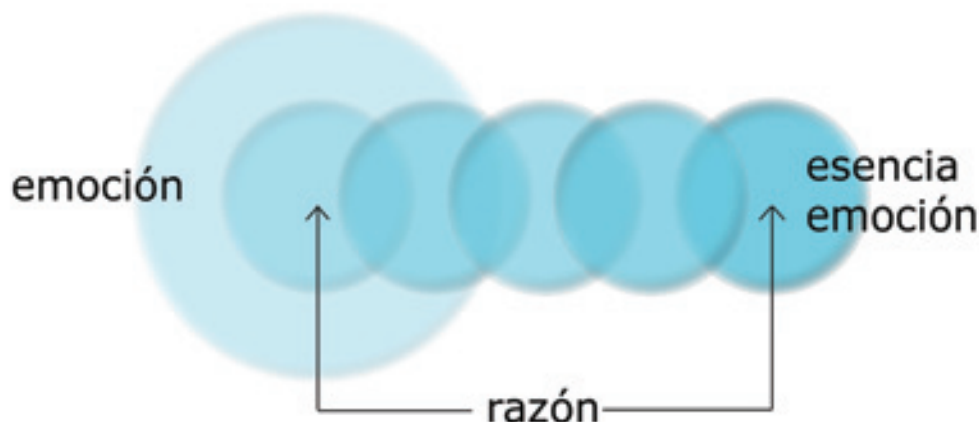


IMAGEN 7: Diagrama del proceso de una razón que aplicada sobre la emoción elabora la esencia de esta emoción, según Spinoza. El filósofo considera este el modo de evitar la confusión pero también de habilitar una ética de la alegría, al tiempo que sugiere una emoción como un fundamento de conocimiento, una forma de razón emocionada o de emoción razonada.

Con esta integración, Spinoza afirma que lo racional es, por tanto, apostar por una ética de la alegría⁵², pues es a través de ella que resultamos aumentados. Dentro de esta dinámica general de marginación hay otra excepción; como las artes eran el territorio en el que estaba permitido un sentir, Baumgarten⁵³ dictó su primer Curso de Estética en 1742, con lo que introdujo el conocimiento sensorial en el campo de la filosofía, en contraposición al de la lógica como ciencia del saber cognitivo. Sin embargo, más allá del campo de la estética, y algunas otras incursiones filosóficas, en general, lo emocional ha sido sistemáticamente infravalorado y, de hecho, se lo ha identificado como lo opuesto a lo racional, su antítesis. Se trata así de definir dos principios contrarios en un conflicto aparentemente necesario.

⁵² RIVERA DE ROSALES, J. (2011): *op. cit.*, pág. 44.

⁵³ Profesor y filósofo alemán que en su trabajo de 1735 *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* incorporó por primera vez el término «estética». Si bien no se considera que diese forma a la estética como disciplina, fue el que creó el nombre a partir de un adjetivo griego *aisthetike* —«estética»— que surge del sustantivo *aisthesis*, que significa «sensación». En general, se consideran los primeros textos fundadores de la estética, además del libro final *Aesthetica* (1750) de BAUMGARTEN, el de DIDEROT: *Escritos para el Salón* (1759) y el de WINCKELMAN, *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764). Se estiman los anteriores textos renacentistas de ALBERTI, DA VINCI, DURERO o PALLADIO, como manuales o tratados de orientación técnica. En VERA CAÑIZARES, S. (2004): *Proyecto Artístico y Territorio*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pág. 28.

Estos breves apuntes desde el campo de la filosofía solo quieren señalar, en definitiva, que a pesar del contexto general poco favorable, de un modo progresivo las emociones van ganando importancia y consistencia tanto en el campo de la filosofía como en el de la cultura y el arte, hasta llegar, por ejemplo, a la eclosión del Romanticismo en el siglo XIX, que coloca los sentimientos en el centro de toda experiencia; aunque hay que decir también que lo hacen de un modo irregular en un contexto cultural racionalista, escéptico y poco receptivo al mundo emocional.

Por otra parte, a lo largo de los últimos 150 años se ha producido una evolución en la definición de la inteligencia, en origen asociada siempre a la razón abstracta, una razón que en general obviaba ocuparse de analizar los instintos y las emociones por seguir considerándolos pertenecientes a los estratos inferiores del ser. Cuando Charles Darwin en *El origen de las especies* definió al hombre como descendiente de los animales, a los que se consideraba inferiores, el orgullo de la especie se salvó bajo el concepto de animal racional. La primera vez que se afrontaron específicamente las emociones e instintos fue a través del psicoanálisis de Sigmund Freud, sin embargo, la ciencia en general y la medicina y neurología en particular siguieron sin darles un lugar relevante en sus investigaciones.

Esta inteligencia que tiene en el análisis y la lógica causa-efecto su medida universal, y es en definitiva sinónimo de la capacidad de adquirir y procesar información, no fue cuestionada hasta 1973, cuando Howard Gardner⁵⁴ empieza a derribar esa figura autoritaria de la inteligencia racional y única con su teoría de las inteligencias múltiples, que integran una suma de capacidades diversas que permiten tanto resolver problemas como fabricar productos valiosos en un entorno cultural determinado. Fueron Peter Salovey y J. D. Mayer⁵⁵ quienes en 1990 reivindicaron las emociones como el factor principal que condiciona nuestra adaptación al mundo y con ello definieron la llamada *inteligencia emocional*. En 1995 el neurólogo Antonio Damasio⁵⁶ expuso la hipótesis del marcador somático, en la que se defiende que la capacidad de razonar no puede funcionar correctamente sin la parte emocional del cerebro, debido a que es la que se encarga de generar las motivaciones y los valores que son el sustrato desde el que se razona. Desde esta perspectiva, en la que las decisiones racionales provienen de las emociones, y estas, a su vez, de los sentidos corporales, junto a la de la noción de *inteligencia*

⁵⁴ GUILERA, L. (2011): «Qué entendemos por inteligencia», en E. PUNSET (ed.) (2011): *National Geographic España: Cerebro y Emociones* (edición especial), vol. 59, núm. 4, Madrid: RBA, pág. 64.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ DAMASIO, A. (1994): *El error de Descartes*, Barcelona: Editorial Crítica, en L. GUILERA (2011): «Qué entendemos por inteligencia», en E. PUNSET (ed.) (2011), *op. cit.*, pág. 63.

*social*⁵⁷ acuñada por D Goleman en 2006, que define a la especie como animales sociales por naturaleza, se enfoca la investigación de lo emocional que aquí se desarrolla⁵⁸.

La cultura occidental ha ido acumulando a lo largo de los siglos la experiencia y la curiosidad suficientes como para hacer y resolver muchas de las preguntas pertinentes que nos han permitido conocer el mundo en el que habitamos. Además, uno de sus mayores logros ha sido el construir una metodología y un cuerpo de significados que separaba al ser humano del sometimiento arbitrario a los poderes religiosos y políticos, un grado de emancipación que lograba alejarlo un poco más de los peligros de la manipulación propios de los estados de ignorancia y de temor. Cuando Francisco de Goya hace al grabado *El sueño de la razón produce monstruos* en 1799, dentro de la corriente ilustrada que recorre Europa, realiza la defensa de una razón capaz de iluminar y abolir el oscurantismo irracional, al tiempo que denuncia los peligros de la incultura y la superstición, que son la base de la ignorancia⁵⁹.

Sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial el paradigma científico que se desarrolló desde la matriz de la razón, y que era sinónimo de progreso indefinido y de excelencia humana, sufre una gran crisis. El mundo observará atónito cómo la tecnología aliada a lógicas socio-políticas insólitas fue protagonista de una de las historias más brutales de la humanidad. Una barbarie construida por ideales que atravesaron un modelo de conocimiento científico, que debería haber sido utilizado para la mejora de las condiciones del vida del hombre en el planeta pero que, sin embargo, fue utilizado como arma de destrucción masiva de seres humanos y que, además, expuso al mundo por primera vez a su extinción.

En las siguientes décadas, el desarrollo exponencial de la ciencia y de la tecnología es de una potencia tal que excede al cuerpo cultural hasta ahora elaborado, el código moral se ve constantemente requerido para hacer frente a las nuevas preguntas sobre su uso y límites. Un uso que, en manos de una civilización regida por la razón instrumental y por el código del máximo beneficio económico a corto plazo, lleva a unas derivas que paradójicamente agotan y destruyen no solo el medio natural, sino también el medio social y el medio económico.

⁵⁷ GOLEMAN, D. (2006): *Inteligencia social*, Barcelona: Kairós.

⁵⁸ Estas informaciones ampliadas están recogidas en el anexo 1 «Evolución de la noción de inteligencia».

⁵⁹ La segunda interpretación de esta estampa nos la ofrece un comentario manuscrito del Museo del Prado, donde dice: «La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas», una explicación que ofrece una reflexión sobre las capacidades de la razón, de la imaginación y de la creatividad, en una perspectiva integradora que es muy valorada a lo largo de este proyecto. GOYA, F. (1797): *El sueño de la razón produce monstruos*. Disponible en línea en: <<http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos/>>. (Consultado en febrero de 2012).

En este marco, la ciencia de la segunda mitad del siglo xx, por primera vez en su historia, ve cuestionada su autoridad.

Decíamos que una inteligencia sinónimo de razón abstracta y lógica puras es ya un viejo paradigma, pero a pesar de los avances que se han producido en el campo del conocimiento, el aura de una razón dominante y aislada, tanto de las emociones como de su entorno, sigue establecida todavía en la vida cotidiana e incluso en algunos ámbitos académicos.

Entonces, es a partir de este punto de inflexión desde donde se quiere investigar sobre la legitimidad y presencia del factor emocional, y, dados nuestros códigos, esto pasa por palpar los límites del paradigma racional en nuestra cultura occidental. Esto permitirá enfocar la cuestión para concretarla en lo relativo a las artes visuales, un lugar privilegiado en ese sentido debido a que en él figura como un agente probable y legítimo la emoción, y de este modo se podrá pensar, observar y practicar lo emocional desde lo emocional mismo. Y hacerlo desde la consideración de que, al igual que los sentimientos y a diferencia del lenguaje, el arte no pertenece a la lógica de las secuencias lineales de significado, a los enunciados discursivos, un método racionalista donde el *logos* dirige, clasifica y ordena a través de los signos unívocos de un código objetivo compartido.

En este contexto del racionalismo se ha asignado con facilidad el incómodo papel de estallido involuntario a la emoción, una erupción incontrolable y molesta que perturba la armonía de la función racional. También se ha asociado lo emocional a lo puramente instintivo y, por lo tanto, inconsciente. Lo emocional o bien era una debilidad, por cierto muy identificada con el género femenino que siempre estuvo al margen del poder y del conocimiento, o, en el mejor de los casos, tenía un lugar irrelevante dentro de las capacidades humanas convenientes y beneficiosas. El amor, si bien en alguna de sus formas culturales sí podía pertenecer al ámbito de lo emocional, apenas era considerado como un objeto de conocimiento y, en general, en los entornos cotidianos, lo era como una emoción propicia para la alteración radical de un mundo hecho a medida de lo razonable.

Una consecuencia derivada de este planteamiento es la de creer que, como no se atiende a las emociones, estas no existen, pero esto es inverosímil en un organismo que está diseñado para la emoción, entre otras cosas por ser un método de adaptación al entorno, tanto en su nivel más instintivo como por su capacidad de generar imágenes de sí mismo y del mundo.

Como veremos más adelante, los procesos racionales están acoplados a procesos emocionales, conscientes o no, es más, incluso se afirma que estos son el sustrato fundamental de aquellos. En definitiva, las investigaciones de la neurociencia en las últimas décadas afianzan la noción de la naturaleza híbrida de los procesos mentales, independientemente de la interpretación posterior que hagamos de su funcionamiento o de su conciencia.

Como un caso concreto de esta dicotomía razón-emoción, podríamos observar un fragmento de nuestra historia reciente, como fue el triunfo de los totalitarismos durante el siglo xx. Muchos han intentado encontrar el sentido de la barbarie que desencadenaron; es posible que sea un intento de comprensión que no acabe en muchas décadas. Sin embargo, hay quien es de la opinión de que el salvajismo fue fruto de la irracionalidad, por ejemplo, la premio nobel de Fisiología y Medicina de 1986, Rita Levi Montalcini, contemporánea y víctima de ese momento histórico, considera que es el triunfo de la pasión, enajenada, y la derrota de la razón lo que permite esta deshumanización absoluta de la especie. De hecho, defiende desde su conocimiento del sistema nervioso humano, que la emoción es fruto de un cerebro «primitivo», mientras que el conocimiento racional es consecuencia de una evolución biológica superior:

«[L]os procesos evolutivos biológicos que originaron el nacimiento de nuevas circunvalaciones cerebrales [...] no alteraron la configuración de los núcleos subcorticales conocidos como sistema límbico, que regula el procesamiento y la expresión de las actividades emotivas y afectivas. [...] el sistema límbico no se prestó al juego fortuito de las mutaciones ni sufrió las influencias de la evolución cultural, que solo afecta a las circunvalaciones de reciente formación (el neocortex) [...] las facultades emotivas del ser humano, que hoy como antaño siguen controlando sus acciones y su conducta, es la causa primordial de los peligros que amenazan la supervivencia de la especie»⁶⁰.

Sin embargo, cabe preguntarse si esto es realmente así, si la crueldad y el sadismo son consecuencia de un cese de las actividades racionales. También hay quien ha reflexionado en sentido contrario, quien observa en los totalitarismos un elemento inquietante, y es que es la primera vez en la historia escrita de la humanidad en la que la barbarie se legitima

⁶⁰ LEVI MONTALCINI, R. (1999): *Elogio de la imperfección*, Barcelona: Ediciones B, pág. 337.

racionalmente, y lo hace a través de historiadores, juristas y pensadores, que escriben y argumentan las leyes y los conceptos morales y políticos.

En este sentido, en *El libro Negro*, el corresponsal de guerra y escritor Vasili Grossman incluyó dos informes⁶¹ con un mensaje claro: que lo sucedido no fue consecuencia de un rapto de odio o locura contagiosa. El autor considera errónea la impresión, una vez acabada la guerra, de que fue un caos irracional lo que permitió una destrucción sistemática, sino que, más bien al contrario, afirma que existió un corpus teórico, una planificación consensuada que puso en marcha la maquinaria del terror y la metodología del odio.

Los intentos para asimilar la barbarie a través de reducirla a procesos irracionales, es decir, no profundamente humana ya que es fruto de lo emotivo, quizás nos permita hacer más llevadera la perplejidad absoluta frente al mal, pero puede que no sea sino una forma de buscar la indulgencia como especie, de señalar una supuesta mente primitiva como responsable de la atrocidad, en vez de aceptar que la brutalidad sin límites, la crueldad y el ensañamiento, son una característica del ser humano, y que precisamente, al igual que el arte, el lenguaje y la risa, lo diferencia del resto de los seres vivos.

Por otra parte, también cabe preguntarse si no es precisamente esa falta de capacidad afectiva, la ausencia de empatía, el ser incapaz de sentir el dolor ajeno, o simplemente la de imaginar la existencia legítima del otro, lo que permite su exterminio en nombre de alguna razón que, por muy asombroso que nos parezca, es considerada lícita por quien la utiliza como arma.

Un arma que no es solo de conocimiento, sino de dominio y de control sobre los otros. La seducción de una estructura racional, lógica, clara y ordenada, frente a la eventual desorganización del mundo que exige a menudo replantear los significados, es una promesa de confort que alivia la comprensible incertidumbre, ofreciendo un significado compacto, firme y dominante para desplazar al vacilante desasosiego. De hecho, nuestro diseño como especie es más eficaz en el control de lo racional que en el control de lo emotivo, ya que en este último caso entran en juego los estímulos de los que dependemos para garantizar la supervivencia:

⁶¹ «El asesinato de los judíos de Berdichev» y «Treblinka», este último utilizado en los Juicios de Nuremberg de 1945 como documento en el que se describía la actividad Nazi. GROSSMAN, V. y EHRENBURG, I. (2012): *El Libro Negro*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores (1948), en REBÓN, M. (2012): «La sencilla aritmética del salvajismo», *El País Babelia*, 21 de enero de 2012.

«[L]a organización funcional de nuestro cerebro permite que la capacidad de razonar esté en buena medida a nuestro alcance, mientras que, por razones evolutivamente prácticas, la emoción se impone, sin que podamos evitarla o controlarla con facilidad»⁶².

Esto significa que la razón es una herramienta muy activa de poder, relativamente accesible y muy convincente, por lo que se puede convertir precisamente desde su aparente neutralidad en un mecanismo de manipulación, ideológica y por supuesto también emocional, al manejar los vacíos de sentido que atraviesan nuestra experiencia vital.

La razón en las circunstancias históricas como las que se exponen canalizaba y daba significado, y por lo tanto consistencia, a ciertas incertidumbres y emociones colectivas, que de este modo se amplificaban, se integraban y validaban el discurso de lo razonable que se implantaba como justo y necesario. Desde este punto de vista no se puede olvidar ni infravalorar la utilización quirúrgica de la razón y su profundo anclaje junto a la emoción como un instrumento perfectamente eficaz para la conquista de las voluntades. Una razón que, desde su lógica parcial y tendenciosa, sin embargo, se erige como símbolo de universalidad y de verdad absolutas. Como una consecuencia más de esta confusión entre razón, objetividad y verdad los formatos con apariencia científica son un vehículo habitual en el que fundamentar cualquier imposición o dominio sobre los otros.

En definitiva, se debe de considerar como alternativa al tradicional paradigma racionalista dominante, la simbiosis emoción-razón, con una fructífera relación en el arte por cierto, como una nueva alternativa necesaria para comprender el sistema de lo humano, tal y como nos lo describen las últimas investigaciones de la neurociencia:

«[N]uestra cultura ha tendido a considerar que esta última etapa de la evolución (que corresponde con el neocortex) era la que nos definía como seres humanos, y que el sistema emocional era un sistema inferior. Pero los avances de la neurociencia en las últimas décadas en el estudio del cerebro, su evolución y sus funciones, hacen imposible hablar de un cerebro exclusivamente racional. Al contrario, cada vez entendemos mejor cómo las emociones interactúan con el pensamiento racional e incluso lo moldean»⁶³.

⁶² MORGADO, I. (2011): *op. cit.*, pág. 15.

⁶³ *Ibidem*, pág. 12.

Por otra parte, este contexto al que llamamos racionalista también es pertinente mencionarlo en relación a las narraciones sobre el arte contemporáneo, donde se encuentran con facilidad dos elementos que polarizan los discursos artísticos. El primero de ellos es la profunda desconfianza en que la producción artística sea consecuencia del uso de una inteligencia certificada, es decir, autorizada por la lógica, y, por otro, lado se erige con igual empeño un segundo relato sobre lo artístico, en el que lo conceptual cifrado en signos verbales es el valor legítimo de cualquier práctica artística. Ambos extremos quieren ignorar la naturaleza compleja del arte y reducir el pensamiento y la acción creativa a un solo tipo de proceso mental que trabaja con los símbolos de la lógica verbal o matemática según un discurso lineal.

«[C]ualquier idea que ignore el papel necesario de la inteligencia en la producción de obras está basada en la identificación del pensamiento con el uso de una clase especial de material, signos verbales y palabras»⁶⁴.

En este sentido son oportunas las palabras de la filósofa Martha Nussbaum cuando afirma que, si bien el lenguaje es un sistema de representación más, sin embargo, nuestra cultura restringe el pensamiento a una experiencia esencialmente lingüística, de tal modo que un contenido «o bien se puede formular lingüísticamente o no es cognitivo»⁶⁵. Las consecuencias de este modelo es que nos aferramos al lenguaje atrapados en la costumbre de pensar en términos lingüísticos —el sistema de representación que nos hace sentir en casa por su alta capacidad de comunicación y control— de tal manera que nos resulta difícil imaginar otras estructuras simbólicas capaces de albergar contenidos expresivos. Esperamos que a lo largo de esta investigación se pueda arrojar algo de luz sobre esta cuestión y sobre las relaciones entre el arte y el conocimiento.

⁶⁴ DEWEY, J. (2008): *El arte como experiencia*, Barcelona: Paidós (1934), pág. 53.

⁶⁵ NUSSBAUM, M. C. (2008): *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Barcelona: Paidós (2001), pág. 302.

1.1. Neurocultura: Cuando el objeto de la neurociencia, el ser humano, es una cuestión común

«¿Cómo se podría describir este corazón con palabras sin llenar un libro entero?»⁶⁶.

Nota escrita por Leonardo da Vinci junto a un dibujo anatómico del corazón (ca. 1513).

La necesidad de dar espacio a una comprensión global del ser humano en la que estén presentes todos sus protagonistas, emociones incluidas, impulsa las nuevas investigaciones científicas, y, más allá de la aparición de tecnologías eficaces, favorece el conocimiento del cerebro como un órgano extraordinario que no se puede estudiar como un objeto de laboratorio, y esta es además una necesidad que responde a una cierta demanda colectiva de sentido dado que al aumentar el conocimiento del mundo también lo ha hecho la conciencia de su complejidad progresiva. De esta manera la neurociencia cubre un espacio en construcción que se está conformando como un conocimiento que no queda constreñido a los laboratorios y al saber experto, sino que fluye en informaciones, conceptos e imágenes que circulan por la literatura, el cine, los *mass media*, el mundo de la divulgación y del consumo, y también en el territorio que aquí es el centro de atención: el del arte. Estos procesos de interacción que dan forma a nuevos valores sociales y culturales configuran lo que se ha venido a llamar la *neurocultura*, a través de la que se observa la influencia de estos descubrimientos científicos en nuestras vidas cotidianas.

Además, la neurociencia tiene una característica muy atractiva que es su multidisciplinariedad, en ella operan de un modo específico la medicina, la biología, la neurología, la psicología, la psiquiatría, la genética, las matemáticas, la sociología, la informática, la imagen digital, etc. Todo ello permite y obliga a que sea una comunidad plural la que vaya articulando sus procesos y también las nuevas preguntas que surgen y que de hecho competen a la totalidad de los seres humanos. Este atributo de lo transdisciplinar que trata de gestionar lo complejo no hace sino fortalecer los vínculos tradicionales que siempre se han establecido entre arte y ciencia y que en el campo de la neurociencia aparecen como singularmente idóneos:

«La interacción entre arte y ciencia ofrece la oportunidad de hacer que una comunidad científica y el público sean conscientes de las implicaciones sociales y éticas de los avances científicos en neurociencia»⁶⁷.

⁶⁶ NICHOLL, C. (2005): *Leonardo da Vinci. El vuelo de la mente*, Madrid: Taurus, pág. 7.

⁶⁷ *Ibíd.*

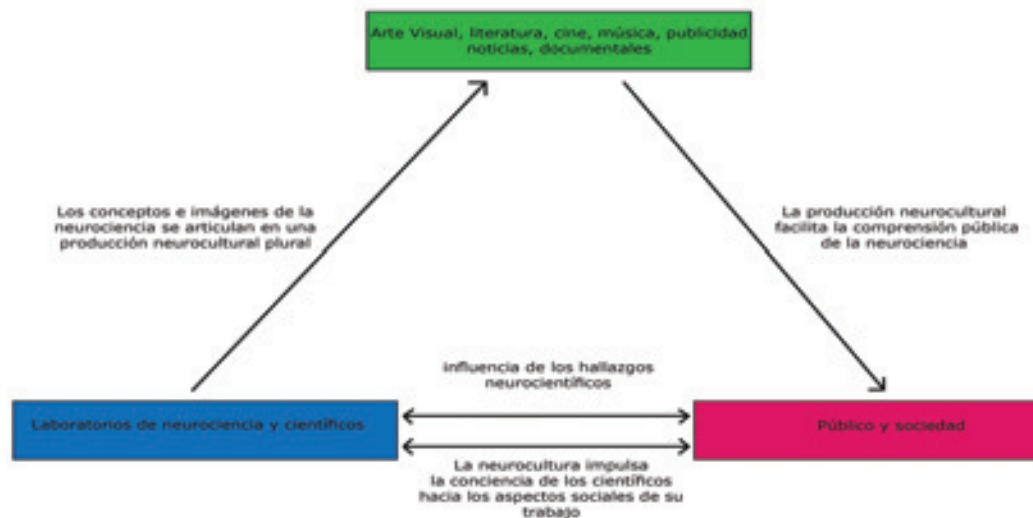


IMAGEN 8: Diagrama de la relación entre ciencia, arte y público. Frazzetto y Ankar (2009)⁶⁸. Comprensión pública e interacciones bidireccionales entre neurociencia y sociedad, ya que mientras aquella que influye en nuestras vidas la neurocultura promueve la conciencia social de los científicos, ofreciendo puntos de vista alternativos o campos de investigación compartidos entre la ciencia, el arte y las humanidades.

El contexto racionalista favorece que sea la ciencia la que abra, argumente y visibilice un nuevo territorio de conocimiento que la cultura social está demandando, un contexto contemporáneo que es además el de una sociedad inmersa en el mundo de la información, la tecnología y el conocimiento. En este sentido, la neurocultura no solo tramaría su comprensión colectiva, sino que situaría a la neurociencia en el propio tejido social del que nace, ya que es ahí precisamente donde se genera su materia de estudio, el ser humano, superando de este modo el análisis aislado, y por lo tanto de algún modo distorsionado, de un objeto de conocimiento fuera de su hábitat.

Si la neurociencia incrementa su presencia en la cultura popular y forma parte de nuestra vida ordinaria o de nuestras conversaciones, es lógico que también ocupe el imaginario artístico.

⁶⁸ Diagrama original en el glosario del anexo 4. En FRAZZETTO y ANKAR (2009): «Neurocultura», *Nature Review Neuroscience*. Abstract del artículo científico disponible en línea en: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/19841632/>>, página web del NCBI, National Center For Biotechnology Information, Bethesda (Estados Unidos). Traducción personal. Artículo completo disponible en línea en: <<http://www.telefonica.net/web2/lupelandia/piramidescerebro/neuroculturenrrn2736.pdf>>. (Consultado en abril de 2013).

Esto ha permitido que los investigadores G. Frazzetto y S. Ankar⁶⁹ hayan acuñado el término de *neuroestética*⁷⁰, sobre el que señalan que frente a los factores subjetivos del arte, la neurociencia permite superarlos con el vehículo del lenguaje común y universal de los circuitos neuronales. Este argumento que encierra una parte importante de buena lógica —es evidente que el lenguaje de la ciencia es altamente capaz de dialogar con las realidades del mundo natural con las que mantiene una empatía superior a la de otras disciplinas—, sin embargo, no puede conducir al reduccionismo de identificar el cerebro como un puro órgano biológico y por lo tanto independiente de los contextos culturales y los entornos de motivaciones en los que se forma y construye el sentido, además de volver a obviar las subjetividades individuales como objetos de conocimiento legítimo. Ahora bien, nada de todo esto impide afirmar que:

«La neurociencia es una rica fuente de inspiración para el arte por la universalidad de las preguntas que propone y estas preguntas que la neurociencia está tratando de responder han atrapado a los artistas y estudiosos desde los tiempos antiguos del conocimiento»⁷¹.

Por ello, la ciencia actual está perdiendo el complejo de tratar cuestiones que antes estaban en manos de la filosofía, de la ética o de la sociología; es también por lo que las imágenes del interior del cerebro humano son material para la creación artística.

La ciencia ha estado tradicionalmente centrada en la observación, el análisis y el conocimiento empírico, y ha trabajado con la hipótesis de que bajo la multiplicidad de fenómenos hay unas pautas con algún tipo de orden que es cognoscible y comprensible. Asumiendo las eventuales malas prácticas de dicho conocimiento, tampoco hay que perder de vista que uno de los motores de la ciencia ha sido desde la prehistoria la necesidad humana de habitar el mundo, la de transformar un territorio incierto en un lugar conocido para poder sobrevivir con serenidad y seguridad. En esta voluntad la ciencia nunca está sola, ya que irremediablemente pertenece a un cuerpo cultural que motiva y explica su desarrollo, y es precisamente la potencia de su evolución actual la que exige hoy que no se aísle a esta ciencia en una

⁶⁹ Ibídem.

⁷⁰ En VV. AA. (2012): «Art inspired by cadaver cross-sections neuroculture continues to transpire». Disponible en línea en: <<http://pharmakon.me/2012/10/29/art-inspired-by-cadaver-cross-sections-neuroculture-continues-to-transpire/>>. (Consultado en marzo de 2013).

⁷¹ FRAZZETTO y ANKAR. (2009), *op. cit.* La revista *Natural Review Neuroscience*, también en formato digital, disponible en: <<http://www.nature.com>>, es una revista multidisciplinar cuyo objetivo es el estudio, comprensión e información sobre sistema nervios central. (Consultado en marzo de 2013).

dinámica frenética y desvinculada de las necesidades globales de la humanidad, una tendencia caótica, muy alejada de sus propósitos elementales de gobierno y bienestar, a la que debe dar respuesta el mundo contemporáneo. Una ciencia hipertrofiada sin un marco de referencia es una máquina que trabaja en el vacío, adulterada por los intereses económicos dominantes que no solo genera un mundo deshumanizado, sino que lo conduce hacia una destrucción paulatina, una deriva donde la original empatía entre ciencia y naturaleza deviene en un conflicto profundo. En esta ecuación de la inestabilidad la variable más impredecible es la del ser humano, que, sin embargo, no parece querer tomar conciencia plena de que si no la resuelve es sin duda alguna la especie humana la que aumenta exponencialmente su vulnerabilidad, no tanto la del planeta que, por cierto, no nos necesita para nada.

Esto que puede parecer un escenario apocalíptico no lo es tanto si la conciencia de esta situación nos permite reaccionar, y esto se puede lograr con la elaboración de la cultura necesaria para las exigencias de este contexto. Una cultura en la que estén implicados todos los actores, en la que el factor interdisciplinar sea una constante que garantice una complejidad sostenible, y en la que se articule un conocimiento indispensable, su uso y su sentido. La neurocultura entonces es una plataforma posible para este cometido de construir una identidad sostenible para la especie, y lo puede hacer a través de las interacciones con el contexto sociocultural del que nace y al que debe volver para encontrar su espacio de viabilidad.

La necesidad de extender la vida y generar sentido permite que la conexión entre arte y ciencia sea del todo elemental, y tradicionalmente mayor y más fértil que entre el arte y la filosofía por ejemplo⁷².

⁷² ROMERO, M.^a J. (2010): «Arte, Ciencia y Naturaleza a lo largo de la historia de occidente» (conferencia). Máster en Investigación, Arte y Creación, MIAC 2010, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 5 de octubre de 2010.



IMAGEN 9: Taller de Charles Le Brun. *Têtes écorchées* (*Cabezas sin piel*). Pluma y tinta negra sobre esbozo con tiza negra, resalte de acuarela y trazos de sanguina, en tres hojas de papel unidas verticalmente. Cabinet des Desisins du Louvre. En este dibujo que pertenece a una conferencia sobre fisionomía se muestran el cerebro, el cerebelo y los circuitos de los nervios craneales (acuarelados). Esta obra está directamente inspirada en el libro de A. Vesalio *De humanis corporis fabrica*, de 1542, cuyo objetivo era la educación de médicos y artistas, este libro fue la biblia de la anatomía artística hasta principios del siglo XIX⁷³.

¿Qué nos dice la neurociencia hoy? Y, ¿qué hacen los artistas con ella? La primera pregunta se trata en el epígrafe siguiente, respecto a la segunda, la obra de Lisa Nilsson ofrece una respuesta.

La artista ha realizado una serie de esculturas con papel enrollado cuya intención es ofrecer una imagen descriptiva que permita una exploración científica de ciertas secciones del cuerpo humano.



IMAGEN 10: Lisa Nilsson⁷⁴, *Angélico*. 2012. 19 x 22 x 1,5 cm. Sección mediosagital —aquella que atraviesa el centro del cuerpo y lo divide en derecha e izquierda— de la cabeza de un ángel.

⁷³ GAREAU, M. (1992): *Charles Le Brun. Premier peintre du Roi Louis XIV*, París: Édition Hazan, pág. 100.

⁷⁴ NILSSON, L., página web de la artista. Disponible en línea en: <http://lisanilssonart.com/artwork/2824769_Angelico.html>. (Consultado en marzo 2013).

Su trabajo surge tras conocer el proyecto científico, de 1994, *The Visible Human Project*, en el que el cadáver de un asesino convicto fue congelado y seccionado en 2000 planos que luego fueron digitalizados⁷⁵.

En la obra *Angelico*, inspirada en el retablo de *La Anunciación* de Fra Angelico de 1426, plantea cómo es el interior de la cabeza de un ángel y la materia de la que está hecho, a lo que contesta, como no podría ser de otro modo, que de material humano.

Nilsson utiliza una técnica llamada *paper quilling* en la que las tiras de papel son enrolladas para obtener diversas formas, una técnica que fue utilizada por primera vez por las monjas y frailes en el Renacimiento que de este modo daban un uso artístico a los bordes dorados de las biblias ya gastadas. Para la artista⁷⁶ la fragilidad del papel y su maleabilidad logran representar la densidad, complejidad y belleza del interior del cuerpo humano. Su relación con la neurociencia como material artístico es la de la curiosidad fascinada por el cuerpo humano, un interés que según ella misma describe le inspira emociones con una cierta carga espiritual que crean una atmósfera reverencial y preciosista. No se trata pues de una mirada aséptica o analítica de un cuerpo entendido como una cosa, sino como un fenómeno preciso y asombroso, una mirada en la que se equilibran por igual la descripción y un relato sobre las emociones de respeto y admiración.

Allí donde se traman la ciencia y el arte para conseguir representaciones de nosotros mismos, y por lo tanto del mundo, es un lugar de la cultura, un lugar de reacciones en cadena entre las ciencias, el arte y las humanidades. Artistas como Leonardo da Vinci no son una excepción sino el exponente más claro e intenso de este territorio natural común.

De esta manera la cultura no solo es un conjunto de saberes, obras y valores, sino también los debates y evoluciones que permite. En este sentido, la neurociencia sigue planteándose las mismas preguntas acerca de la naturaleza humana que en el siglo II se hiciera Galeno, el médico que en las heridas de los gladiadores veía las «ventanas del cuerpo» —unas ventanas que

⁷⁵ GAMBINO, M. (2012): «Slice of Life: Artistic cross sections of the human body». Artículo sobre la artista del Smithsonian Institute. Disponible en línea en: <<http://www.smithsonianmag.com/science-nature/slice-of-life-artistic-cross-sections-of-the-human-body-169505567/?no-ist=>>>. (Consultado en marzo de 2013). También en: <<http://pharmakon.me/2012/10/29/art-inspired-by-cadaver-cross-sections-neuroculture-continues-to-transpire/>>>. (Consultado en marzo de 2013).

⁷⁶ Según me explica la propia artista a través del intercambio de correspondencia recogida en el anexo 2.

hoy son las que permiten las resonancias magnéticas— un científico que escribía tratados acerca las facultades del alma y sus pasiones.

IMAGEN 11: Leonardo da Vinci. *Sección transversal de una cabeza humana*. (ca. 1493-1494). En ella se aprecia la investigación de la percepción visual.

Ese sistema dinámico y promiscuo en el que se activan mutuamente las ideas y las cosas es la llamada cultura de un contexto que elige sus propios apegos e incertidumbres. La neurocultura es un viejo territorio que continúa la investigación acerca de una de las más elementales cuestiones a las que se enfrenta el ser humano, que para poder vivir, conocerse a sí mismo y al mundo utiliza la neurociencia como una herramienta adecuada más.



En este sentido, nos podemos preguntar entonces si la etiqueta de neurocultura no alude sino a un viejo campo de intercambios, pero en un ámbito contemporáneo en el que aspectos como el uso, la difusión del conocimiento y el compromiso social de la propia ciencia están transformando su paradigma:

«[L]os tiempos están cambiando y con ellos también la propia ciencia. La cuestión de *la relevancia social* del conocimiento que sea además demostrable en sus contextos de aplicación está así pasando a ocupar un lugar central en la investigación científica (Akkermans *et al.*, 2011) que debe de ponerse, cada vez más, “al servicio de los resultados considerados, principalmente, en términos sociales”». (HEALEY, 2011)⁷⁷.

⁷⁷ PRIETO-MARTÍN P. (2012): «E pur si mueve! La participación electrónica más allá de galimatías académicos». Working Paper de GIGGAP Estudios/Working Papers, Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset,

2. La nueva ciencia de las emociones

«Como el entomólogo a la caza de mariposas de vistosos matices, mi atención perseguía, en el vergel de la sustancia gris, células de formas delicadas y elegantes, las mariposas del alma, cuyo batir de alas quién sabe si esclarecerá algún día el secreto de la vida mental»⁷⁸.

El ser humano es un ser vivo cuya clasificación científica es la de *Homo sapiens*, denominación que proviene del latín *homo*, hombre, y *sapiens*, sabio. Se evidencia así una de las herramientas fundamentales con las que cuenta como especie, la inteligencia o la capacidad que le permite aprender, inventar y utilizar estructuras complejas para garantizar su adaptación y supervivencia en un entorno cambiante.

En las últimas décadas la ciencia está explorando junto a la capacidad racional un nuevo agente considerado muy relevante en el proceso evolutivo, la emoción, y esto es debido a una consideración que a simple vista puede parecer elemental y que, sin embargo, tiene amplias consecuencias si la llevamos a la vida cotidiana, y es la de que «las emociones nos permiten identificar estímulos vitales para la supervivencia»⁷⁹.

Esta nueva valoración de lo que hasta ahora era invisible en el ámbito del conocimiento no se queda en el campo de las estrategias de la conservación de la especie, sino que se extiende en el estudio de la presencia y de la función de estas emociones en la vida y en la conciencia de los individuos. No podemos entender la razón sin la presencia de las emociones, ni tampoco a la inversa, de tal manera que ya se afirma la naturaleza híbrida de la emoción y de la razón en los procesos mentales:

«Emoción y razón son procesos mentales inseparables [...] Aunque hasta ahora la razón gozara de mayor prestigio, la neurociencia demuestra que son las emociones

Programa de Doctorado en Gobierno y Administración Pública. Disponible en línea en: <http://www.gigapp.org/administrator/components/com_jresearch/files/publications/WP-2012-25.pdf>. (Consultado en marzo de 2013), pág. 4.

⁷⁸ Cita de S. RAMÓN y CAJAL, en MAGISTERTTI, P. y ANSERMET, F. (2011): «Las emociones escultoras del cerebro», en E. PUNSET (ed.) (2011), *op. cit.*, pág. 19.

⁷⁹ MORGADO, I. (2011): «Cómo sentimos las emociones», en E. PUNSET (ed.) (2011), *op. cit.*, pág. 9.

las que tienen un peso más importante en nuestra identidad, nuestro comportamiento e incluso nuestra salud»⁸⁰.

Como pequeña introducción a este universo emocional emergente y con el fin de proponer un punto de partida posible desde esta perspectiva científica, he de decir que se han identificado y definido las llamadas emociones básicas, consideradas universales e innatas, es decir, independientes de los contextos culturales y de las condiciones individuales. Esta condición de universalidad fue demostrada por Paul Ekman⁸¹, psicólogo estadounidense que con su estudio de las expresiones faciales de individuos pertenecientes a distintos contextos, algunos de ellos sin cultura escrita ni contacto exterior alguno, demostró que ciertas emociones eran comunes a todos los seres humanos, por lo que, y enfrentándose a las corrientes antropológicas dominantes de su tiempo, concluyó que las emociones no estaban determinadas culturalmente, sino que más bien eran de origen biológico, tal y como planteaba Charles Darwin.

Según el listado que realizó en 1972, estas emociones básicas y sus funciones son:

- **Ira:** Nos prepara para luchar y defender lo que poseemos.
- **Miedo:** Nos advierte de la presencia de una amenaza, tal vez superior a nuestras fuerzas. Hace que nos escondamos o huyamos.
- **Asco:** Protege nuestra salud, por ejemplo de los venenos o alimentos en mal estado.
- **Placer:** Nos atrae hacia aquello necesario para la supervivencia, la comida, el sexo o el descanso.
- **Tristeza:** Nos advierte que hemos perdido algo importante y expresa a los demás que necesitamos su ayuda.
- **Sorpresa:** Hace que nos detengamos ante un estímulo inesperado para poder calibrar mejor nuestra respuesta.
- **Desprecio:** Una emoción social que indica qué normas de convivencia son censurables.

⁸⁰ MORGADO, I. (2011), *op. cit.*, pág. 6.

⁸¹ La lista de las emociones básicas fue elaborada por Paul EKMAN en 1972. Disponible en línea en <<http://www.paulekman.com/wp-content/uploads/2009/02/Basic-Emotion.pdf>>. (Consultado en febrero de 2012).

Dado que difícilmente esta lista describe la complejidad del mundo emocional del ser humano, por mucho que desarrollemos sus combinaciones en distintos grados según los diversos significados culturales de cada uno de los contextos, en la década de los noventa Paul Ekman amplió el número de emociones universales posibles, aunque no todas estuviesen codificadas en los músculos faciales; de esta manera, la lista definitiva estaría formada por las siguientes diecisiete emociones: diversión, desprecio o desdén, complacencia o contento, bochorno, entusiasmo o excitación, culpa, orgullo, alivio, satisfacción, placer sensorial, vergüenza, ira o rabia, repugnancia, miedo o temor, felicidad, sorpresa y tristeza.

Esta teoría nos sirve como punto de partida para el estudio acerca de cómo las ciencias naturales empiezan a interesarse durante el siglo xx por la realidad emocional y a explorar las estructuras del llamado cerebro emocional. Al principio nos hemos preguntando sobre el porqué de esta tardanza en la investigación de un factor que se está desvelando como fundamental; para contestar ha sido necesario observar el contexto tradicional que asumía como natural el paradigma dominante de la razón, y del que se infería de un modo explícito o subliminal una mirada de sospecha o de rechazo al mundo de lo emocional.

Al final de este recorrido cuya guía son las emociones se comprenderá que estas están profundamente imbricadas con el cerebro racional, y esto es debido a que no son consecuencia de una simple reacción fisiológica automática, sino que suponen además un constante ejercicio de percepción consciente, y que, precisamente por ello, son los indicadores de los estados físicos y psíquicos que se producen al interactuar con el medio ambiente, de lo que se deduce que las emociones tienen una función básica como herramienta de conocimiento. Dicho de otra manera, las emociones son una interpretación del entorno, nacen como reacción a los estímulos del ambiente al que el organismo vivo se está adaptando, por lo que son una fuente de información y también un generador de memorias que son en definitiva las que construyen y archivan las experiencias.

En este texto se indagará sobre una emoción que no está en la periferia de la razón, sino que precisamente es su centro porque es el hilo que trama las vivencias y el estrato desde el que se produce el sentido:

«[L]a emoción es la fuerza móvil y cimentadora; selecciona lo congruente y tiñe con su color lo seleccionado, dando unidad cualitativa a materiales exteriormente dispares [...] proporciona unidad en las partes variadas de la experiencia»⁸².

Además de pretender desactivar la dicotomía emoción-razón, también cuestiono uno de los factores que han alimentado la marginación de la investigación sobre lo emotivo: la variable de la subjetividad, que se asocia con la parcialidad y con una forma de conocimiento más tendenciosa que objetiva.

Es cierto que las emociones suelen ir acompañadas de una fuerte sensación de certidumbre, y en ese sentido son genuinas para todo aquel que las está viviendo, pero que se sientan de un modo individual no significa que sean únicas. Hay varios argumentos en este sentido que así lo afirman, desde el del conocimiento de ciertos impulsos emotivos que todos compartimos como especie a la aceptación de que en gran medida las respuestas emocionales también son aprendidas porque están codificadas culturalmente, es decir, que al menos una parte de ellas son sociales y forman parte del magma colectivo de valores y creencias. En este sentido, lo subjetivo es una de las formas específicas que concentra, al tiempo que limita y desarrolla, las dinámicas colectivas con las que dialoga, a las que se adhiere o rechaza en función de sus vivencias singulares.

De este modo, y para describir el fenómeno con una mayor diversidad, he realizado una imagen del espectro emocional que desde un punto de vista subjetivo desarrolla el abanico de las emociones básicas de Paul Ekman.

Para ello he utilizado la estructura formal característica del círculo cromático, que se articula a partir de la división de la circunferencia según tres ejes isométricos que se asocian a los tres colores primarios —magenta, cian y amarillo— para, de este modo, generar un sistema de relaciones por afinidad y oposición que dan razón de toda la gradación.

De las siete emociones primarias, se han seleccionado tres —el placer, el miedo y el asco— por considerarlas las más afines a las variables de recompensa y daño que se establecen como las claves neurobiológicas de los procesos cerebrales.

⁸² DEWEY, J. (2008), *op. cit.*, pág. 49.

En esta imagen se realiza una operación de semejanza entre los tres colores primarios y las tres emociones básicas que, sin tener la intención de definir un repertorio objetivo, permite un juego de vínculos, de similitudes y contrarios que expresan un espectro emocional de innumerables matices que aquí quedan limitados a 101 emociones⁸³. Este número impar quiere sugerir lo inacabado al subrayar que supera un grupo completo de cien. Esto posibilita una división imprecisa entre los 360 grados de la circunferencia y los 101 unidades que permite abrir un espacio vacío en la geometría de esta secuencia circular que de este modo se vuelve más dinámica.

El círculo incompleto es entonces un espectro emocional abierto de 101 matices, que conjuga emociones primarias, secundarias, complementarias, etc., y que funciona como una metáfora visual del espectro cromático, en este caso un espectro realizado desde una mirada personal pero que sin duda contiene elementos comunes reconocibles, por lo que también puede incitar al juego a un observador para que transforme sus ejes y posiciones según su perspectiva personal.

⁸³ El listado completo de las 101 emociones del círculo emocional propuesto está ubicado en el anexo 3.

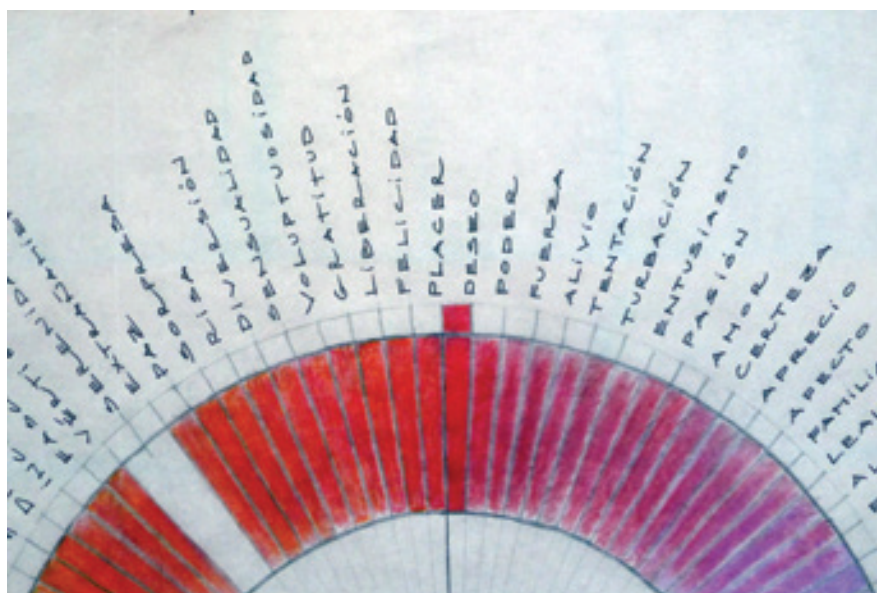


IMAGEN 12 e IMAGEN 13: Círculo emocional, detalles de las afinidades emocionales. Comparando las imágenes 12 y 13, siguiendo la articulación propia de los colores complementarios, también se pueden observar algunos casos de emociones que podríamos considerar opuestas o, por qué no, complementarias.



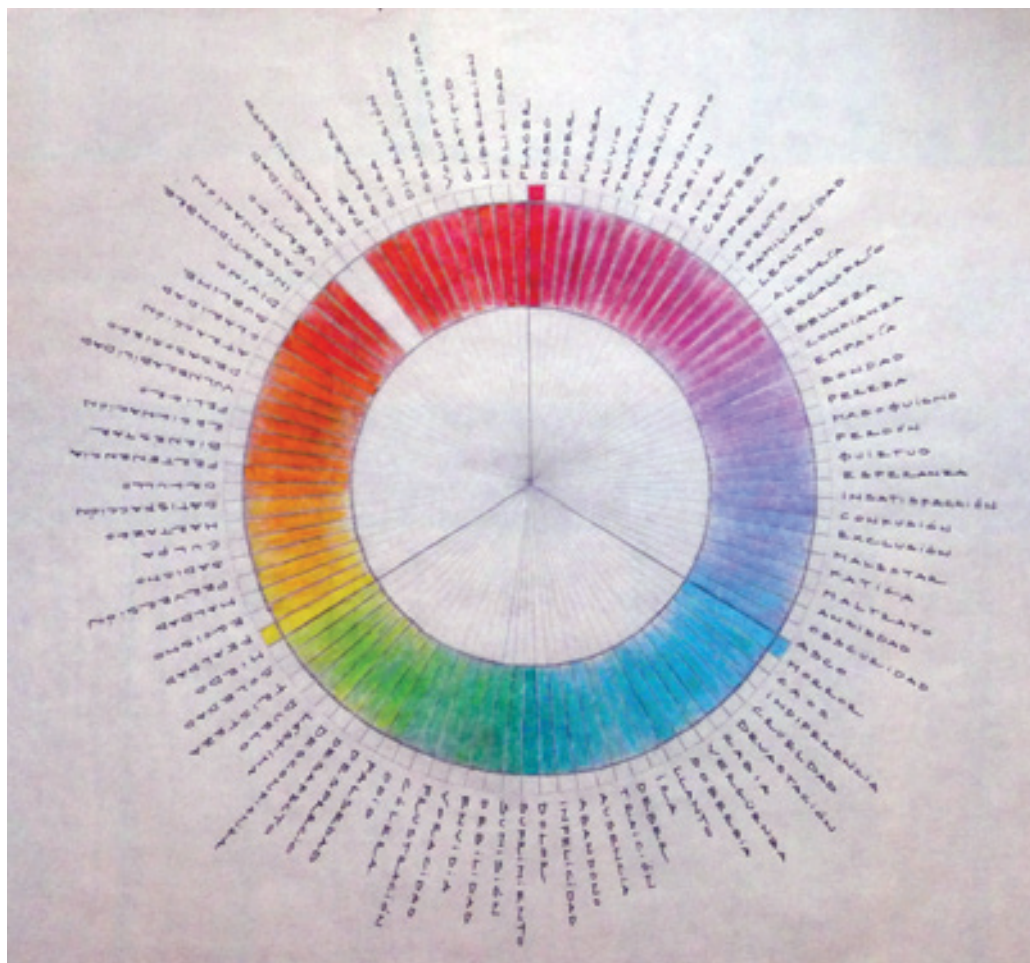


IMAGEN 14: Círculo emocional. Técnica mixta sobre papel sulfurizado 62 x 62 cm. Si bien la estructura del círculo cromática articula la gama de emociones, la asociación de los colores primarios: magenta, cian y amarillo a las tres emociones primarias de placer, asco y miedo, respectivamente, es arbitraria

2.1. El cerebro: un sistema sensitivo de redes

«Saber cómo funciona el cerebro, nuestro cerebro, se va a convertir en el eje central de la investigación científica del presente siglo [...] Precisamente, conocer cómo funciona el cerebro significa, en esencia, conocer cómo se producen los procesos mentales, la conciencia y la subjetividad, temas que todavía son grandes enigmas de la neurociencia actual»⁸⁴.

Si se pudiera realizar un mapa de los mapas que se trazan en el cerebro humano al pensar, sentir o actuar, ya estaríamos más cerca de comprenderlo. De momento nos hemos de aproximar con el conocimiento parcial de algunas áreas y procesos involucrados en el aprendizaje, la memoria, el sueño, la emoción o la conciencia, que nos indican ante todo la riqueza y complejidad de un órgano extremadamente sensible que actúa como regulador de las funciones vitales, emotivas e inteligentes, y cuyo objetivo prioritario es el de mantener al individuo vivo y en constante contacto con el medio que le rodea.

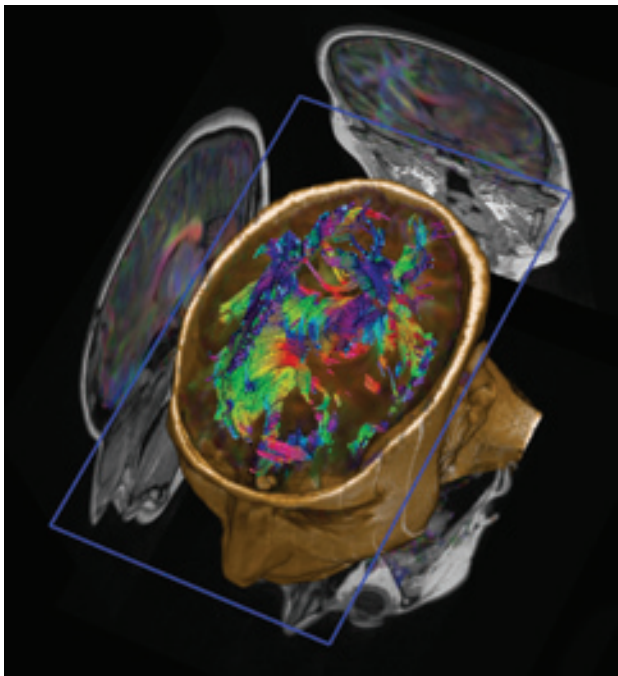


IMAGEN 15: *Neuronal tracks (Recorridos neuronales)*. Nuada Medical. MIR ganadora del Wellcome Image Award 2011. Recorridos neuronales de un hombre adulto que muestran los grupos de axones o proyecciones de las neuronas. La imagen ha sido creada con un escaner MRI y un sistema avanzado llamado *difusión tensor imaging (DTI)*, sensible al movimiento del agua de los tejidos —el agua es capaz de difundirse más libremente por los axones—. Se ha aplicado una paleta de color que describe las direcciones y la estructura 3D del cerebro.

⁸⁴ MORA, F. (2009), *op. cit.*, pág. 17.

El cerebro se ha convertido en un centro de gran interés que está siendo estudiado desde muy diversos ángulos para poder conocer uno de los mayores enigmas del universo, nosotros mismos, los mecanismos de creación de nuestra conciencia y nuestra elaboración de la realidad. Desde el punto de vista científico, esto implica hacerlo siempre desde la perspectiva de la evolución, un proceso de constantes pruebas de azar y de reajustes cuya dimensión nos sobresalta:

«[E]l estudio de los cambios del cerebro a lo largo del proceso evolutivo nos puede llevar a la idea extraña pero pausable de que los procesos mentales pudieran ser una función «colateral» de un cerebro desarrollado exclusivamente con el propósito de sobrevivir bajo presiones múltiples pero muy específicas»⁸⁵.

En la actualidad el término cerebro no está claramente definido ni consensuado, pero en general se refiere a la parte del sistema nervioso central que se encuentra en la caja ósea del cráneo. También es interesante detenerse en la noción de mente para clarificar que esta se refiere aunque de un modo impreciso al conjunto de atributos de la persona durante la experiencia consciente, como pensar, sentir y la misma consciencia del yo. De esta manera la mente es una parte del sistema general del cerebro, que asociamos más a los procesos psíquicos conscientes que a los puramente biológicos, dicho esto con la salvedad de la profunda relación que hay entre ambos, como se verá más adelante. En cualquier caso, el cerebro es la herramienta con la que nos situamos en un mundo complejo y heterogéneo que es interpretado de tal modo que, a través de un proceso en el que redes neuronales sincrónicas conforman una percepción, logramos simplificar toda esa enorme diversidad que existe a nuestro alrededor e incluso, a veces, comprenderla.

Los circuitos cerebrales que sustentan la actividad mental humana no son una red continua, tal y como consideraba el histólogo Camillo Golgi⁸⁶ en los inicios de la neurociencia, sino que son múltiples redes complejas, compuestas de multitud de elementos con funciones diferenciadas pero articuladas entre sí, unos circuitos que se desencadenan entrelazados de diversas maneras, que conforman subredes y redes simultáneas de centros y conexiones activos, y que son capaces de integrar todos los impulsos recibidos para conformar una percepción

⁸⁵ GISOLFI, C. V. y MORA, F. (2000): *The Hot Brain*, Cambridge (Massachussets): Mit Press, en F. MORA, *op. cit.*, pág. 25.

⁸⁶ Camillo GOLGI (1843-1926), médico que revolucionó la investigación de los tejidos orgánicos, y cuyos avances en el conocimiento de las conexiones nerviosas permitieron después a S. RAMÓN Y CAJAL demostrar la teoría neuronal.

global unitaria de una impresión sensorial, un recuerdo, un sentimiento, una idea o una acción.

En definitiva, el cerebro es un sistema sensible y húmedo de redes conectadas por vínculos electroquímicos.

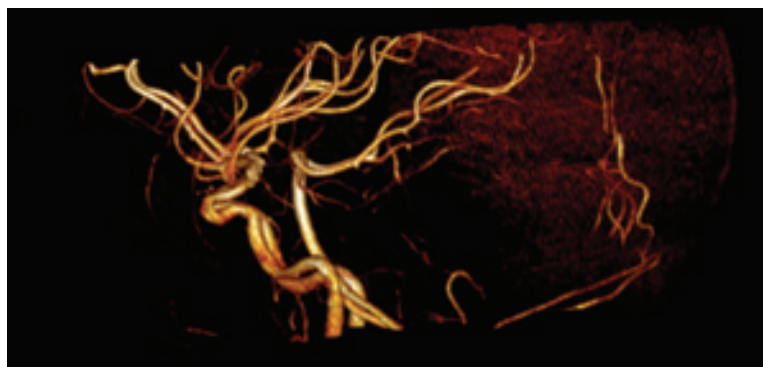


IMAGEN 16: *Circulación craneal*. Nuada Medical. Reconstrucción tridimensional de los vasos sanguíneos y de la circulación craneal de una mujer de 49 años. Técnica: Magnetic Resonance Angiography (MR). Esta imagen es interesante también por mostrar las afinidades del cerebro y del resto del cuerpo humano, un sistema orgánico y sanguíneo, es decir, húmedo y blando, lejos pues de la idea de caja ósea sólida y compacta asociada al cerebro.

El proceso de integración que ocurre en el cerebro se articula gracias a los 100 000 millones que contiene de una unidad básica, la neurona, una célula especializada del sistema nervioso que funciona a través de la emisión y recepción de señales químicas y eléctricas.

Este sistema de red de redes que se activan y modifican es un sistema complejo que utiliza la teoría de redes complejas⁸⁷ (TRC) para estudiar cómo están organizadas y cuáles son sus dinámicas, y es de hecho el mayor sistema complejo que hasta ahora hayamos conocido⁸⁸. Contiene 1 000 billones de puntos de contacto o sinapsis entre neuronas⁸⁹, es decir, de lugares

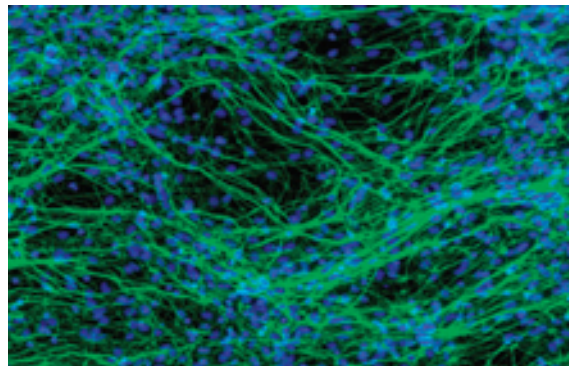
⁸⁷ Como ya se ha indicado en el capítulo I, pág. 27, la TRC analiza los elementos y dinámicas de un conjunto en interacción. Esta metodología de la investigación se aplica desde hace más de una década en la neurociencia tal y como se explica en el artículo de 15 de septiembre de 2014 de la web de la Universidad Politécnica de Madrid: «La teoría de las redes complejas ayuda a entender cómo funciona el cerebro». Disponible en línea en: <www.upm.es/institucional/UPM/CanalUPM/NoticiasPortada/Contenido/87baaa0c3c368410VgnVCM-10000009c7648aRCRD>. (Consultado en septiembre de 2014).

⁸⁸ MORA, F., *op. cit.*, pág. 30.

⁸⁹ MAGISTERTTI, P. y ANSERMET, F. (2011), *op. cit.*, pág. 22.

de intercambio de información donde esta puede ser o no transmitida. Para poder hacerse una idea menos abstracta de un número difícilmente imaginable, podemos pensar en un volumen de 100 x 100 x 100 metros, en el que se articula una red tridimensional formada por ejes en las tres direcciones X,Y,Z y divididos cada uno por intervalos de un milímetro. Esta malla espacial estaría formada por 1 000 billones de celdas de 1 x 1 x 1 mm, donde cada una de ellas representa una sinapsis. Un estímulo, una acción, un pensamiento o una emoción es una red global que ha activado a su vez otras subredes de multitud de celdas situadas en diferentes zonas del espacio, y todo eso ocurre en nuestro cerebro que pesa una media de 1,5 kg y cabe en la palma de la mano.

IMAGEN 17: Red neuronal proveniente de las células ES. Q. L. Ying y A. Smith. Red de neuronas en cultivo que muestra la organización típica de tejido nervioso, con axones y dendritas conectándose entre ellos de un modo múltiple.



El sistema nervioso es el circuito global expandido por todo el cuerpo y su función es la del control y coordinación de todo el organismo para lograr así la mejor y más eficaz relación con el medio ambiente, un sistema que integra toda la información que le llega a través del aparato sensorial y que en un proceso de interacción hace posible la adaptación al entorno desde la recepción de un estímulo hasta la reacción posterior.

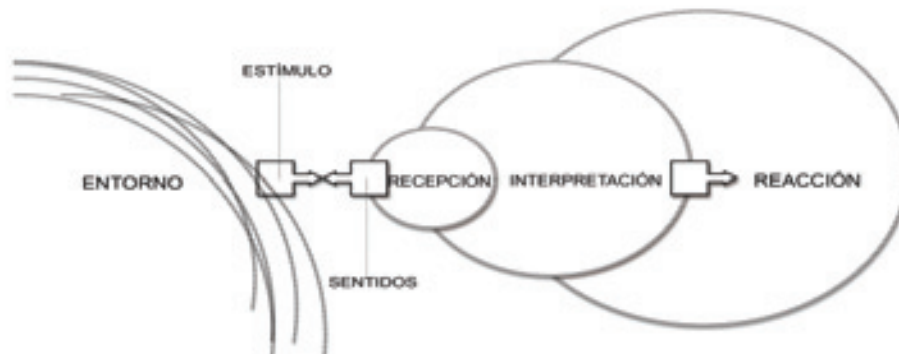


IMAGEN 18: Fases del proceso de interacción entre el individuo y el entorno.

Como esta investigación se organiza alrededor del modo en el que el arte trata lo emocional, utilizamos algunas viñetas de la *Entrevistorieta a Jorge Drexler*⁹⁰ para mostrar cómo una práctica artística, en este caso el cómic, nos habla del sistema nervioso y de la ciencia de las emociones. Empezaremos por ubicar la mirada del protagonista de la historia, el músico Jorge Drexler, de formación científica.



IMAGEN 19: Liniers. 2012. Ilustraciones de una conversación entre artistas que hablan de ciencia.

El sistema nervioso es un sistema de redes sensibles abierto al exterior, que toma y recibe informaciones para luego, en un proceso de abstracción progresiva, lograr adaptarse al medio que se las procura. Ese proceso de abstracción es ya una interpretación debido a que ordena y significa las percepciones.



IMAGEN 20: Liniers interpreta la perspectiva del músico. 2012.

⁹⁰ «Entrevistorieta a Jorge Drexler», donde Liniers dibuja su charla con el músico Jorge Drexler, en «Las emociones de un músico en su estreno como actor», *El País Babelia*, 16 de junio de 2012, págs. 12 y 13.

La percepción de la realidad no es neutra porque respecto a la realidad exterior nada sabemos que no haya sido traducido a un código eléctrico capaz de circular por la mente, lo que equivale a decir que solo podemos hablar desde una realidad que ha sido construida como un proceso activo por nuestro cerebro a través de programas preexistentes heredados. Un proceso que necesita de los órganos sensoriales, unos dispositivos muy complejos de alta eficacia funcional. De hecho, los órganos sensoriales son transformadores, debido a que transforman un tipo de energía en otro, la energía electromagnética de la visión, las ondas de presión de los sonidos, los cambios mecánicos de nuestra piel y las partículas químicas del gusto y del olfato, en sucesos eléctricos que son registrados por el cerebro.

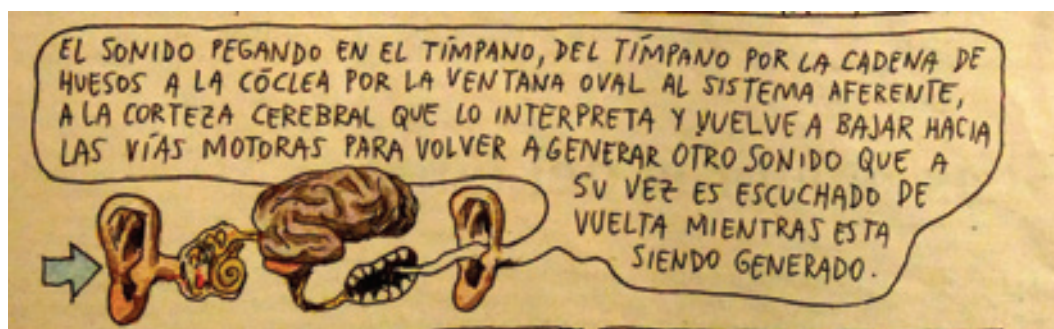
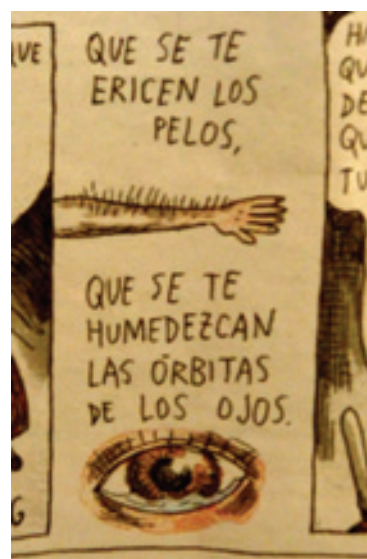


IMAGEN 21: Liniers. 2012. La dinámica del oído. El sistema aferente esta formado por las neuronas receptoras que transportan los impulsos nerviosos desde los órganos receptores hasta el sistema nervioso central.

El resultado de esta interacción en la que los receptores convierten la energía de los estímulos en impulsos eléctricos son las sensaciones, que mantienen una relación logarítmica entre la intensidad del estímulo y la intensidad de la sensación. Cuando estas sensaciones son conscientes es porque han llegado a los centros de análisis y de interconexión del sistema nervioso donde son interpretados y valorados, de este modo podemos decir que:

«La consciencia permite al cerebro percibir el estado físico de su propio cuerpo emocionado»⁹¹.

IMAGEN 22: Drexler, el músico, explica —y Liniers dibuja— que su objetivo no es asombrar, sino emocionar. 2012.



⁹¹ MORGADO, I. (2011), *op. cit.*, pág. 13.



IMAGEN 23: Olga Ziemska. *Stillness full*⁹² (*Calma llena*). 2003. Ramas de sauce recuperadas del territorio y cable. Esta escultura podría sugerir muy bien esta idea de un cuerpo que se extiende más allá de la piel porque necesita del contacto permanente con los estímulos del entorno para encontrar su propia figura.

La interdependencia con la acción de los órganos sensitivos es tal que quizá sorprenda saber que el ser humano no solo tiene la capacidad de percibir el mundo a través de los sentidos, sino que su integridad mental está absolutamente subordinada a este contacto permanente. Toda percepción implica la alteración del estado corporal, una transformación a pequeña escala que activa múltiples funciones conectadas en red. Nuestro cuerpo es un sistema abierto no solo conectado, sino construido, desde el entorno. Un cuerpo que vive más allá de la piel.

El sistema nervioso tiene entonces una competencia básica que es la de la integración sensorial, pero a ella se suman otras habilidades muy notables, como la de ser capaz de retener parte de la información que recibe y de almacenarla como experiencia y memoria y, al mismo tiempo, la de realizar procesos de razonamiento y configurar estados de conciencia además de otras funciones superiores.

Hace doscientos millones de años al primitivo cerebro instintivo, o reptiliano⁹³, se le añadieron unas primeras estructuras que configuraron el llamado cerebro emocional, el de los mamíferos. La evolución sostenida de la propia corteza cerebral permitió hace sesenta millones de años el neocortex o cerebro de los primates, lo que hizo posible el desarrollo de la inteligencia racional de los homínidos. Una evolución que ha construido este cerebro racional necesario para la llamada memoria del trabajo, una memoria consciente y explícita implicada en el razonamiento, la resolución de problemas, la toma de decisiones y la planificación del futuro. Si como decíamos, la perspectiva científica siempre asume el proceso evolutivo, ¿no es lógico considerar que también ha habido una evolución sostenida en la interacción entre el cerebro emocional y el neocortex⁹⁴?

⁹² Página web de la artista: <<http://www.olgaziemska.com/#Stillness-in-motion>>. (Consultado en julio de 2012).

⁹³ Ver en el glosario de términos de neurociencia del anexo 4: «Hipótesis evolutiva del cerebro».

⁹⁴ Ver anexo 4: «Neocortex».

Hasta lo que se sabe a día de hoy, de estos procesos emocionales se encarga el sistema límbico⁹⁵, también llamado cerebro emocional. Un sistema límbico que actualmente mantiene una fuerte controversia respecto a su definición, ya que en un principio se asociaba con las funciones de lo puramente instintivo-emocional, dejando lo cognitivo como actividades propias del neocortex, el llamado cerebro racional. Sin embargo, las últimas investigaciones en neurociencia demuestran que estas clasificaciones no pueden ser taxativas, pues los vínculos entre lo emocional y lo cognitivo son cada vez más evidentes.

Este punto de inflexión en el conocimiento del cerebro ocurre porque, si bien hasta no hace muchos años se creía que el cerebro tenía zonas de funcionamiento exclusivas, ahora ya se sabe que esto no es así, debido a que el cerebro se comporta como una orquesta sinfónica, es decir, haciendo interactuar varias áreas a la vez. Por eso, en este texto se quieren subrayar, más allá de las áreas delimitadas concretas con funciones definidas, los vínculos que se establecen entre ellas por considerarse que es en esta estrategia de simultaneidad donde residen los fundamentos de los procesos mentales, de manera que, por ejemplo, se puede decir que una idea no pertenece a ningún lugar específico del cerebro, sino que más bien se encuentra dispersa en él.

Si consideramos que nuestra percepción del entorno es global, y dada también la complejidad de sus variables, así como la indudable ventaja de una consideración simultánea de todas ellas para un conocimiento más profundo y eficaz de lo que sucede en el mundo exterior, algunos autores afirman que existe la llamada *zona común de integración*, lo que se considera que es el puente entre el cerebro racional y el cerebro emocional y que se ocuparía de que eso fuera posible. Una zona de especial interés, ya que en ella confluirían los impulsos correspondientes a todas las áreas sensoriales de la corteza y sería allí donde se realizaría el análisis final de todas las impresiones sensitivas.

Este lugar identificado más allá de las delimitaciones en estratos según las fases evolutivas del cerebro es la corteza prefrontal ventromedial⁹⁶ que ocupa una posición estratégica porque recibe y también envía información entre las regiones del sistema límbico y del neocortex.

«[G]racias a estas conexiones [...] el cerebro racional valora las situaciones que percibe según las respuestas emocionales y los sentimientos que les asocia el cerebro emocional»⁹⁷.

⁹⁵ Ver anexo 4: «Sistema límbico».

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ MORGADO, I. (2011), *op. cit.*, pág. 14.

En este sistema de conexión se encuentra también la corteza cingulada, cuya parte inferior se enrolla sobre sí misma en forma de espiral logarítmica; su función es favorecer esta interacción entre emoción y conocimiento, ya que se intuye que podría funcionar como una especie de alarma del desequilibrio razón-emoción, debido a que en ella es donde se valorarían emocionalmente las diferentes opciones que se consideran al decidir algo como positivo o negativo, siendo su objetivo último el de hacer a la mente capaz de anticiparse al error.

Esta red de redes, el lugar de conexión de múltiples circuitos en el que se yuxtaponen estímulos y valoraciones, podría tener la llave de nuestro comportamiento y también una descripción cabal del llamado equilibrio emocional, que no consistiría entonces en la invisibilización o hipertrofia ni de las emociones ni de la razón, sino del anclaje y equilibrio entre los procesos mentales de ambos, tanto de la emoción como de la razón.

2.2. La neuroplasticidad: una matriz fractal en crecimiento

De una imagen global del sistema pasamos ahora a sus elementos mínimos, las neuronas⁹⁸, cuya característica es la excitabilidad, esto es, la capacidad de adquirir un movimiento vibratorio bajo la acción de un excitante, de ahí su capacidad de interconexión.

Una de las propiedades más notables que se han descubierto en la última década es una noción que transforma el concepto que se tenía del cerebro hasta ahora, y que niega que este sea estático o que deje de desarrollarse a partir de cierta edad. Esta idea de un cerebro restringido partía de la creencia de que tras el nacimiento no se podían generar nuevas neuronas; las investigaciones realizadas al respecto ahora lo rechazan:

«Hoy en día se sabe que el cerebro y la médula espinal contienen células germinales que se convierten en nuevas neuronas a razón de unas pocas miles al día. Así pues, aunque el ritmo de creación de nuevas neuronas alcanza su cúspide durante la infancia, se trata de un proceso que dura toda la vida»⁹⁹.

Sin embargo, esta reciente noción de un cerebro dinámico se apoya sobre todo en el descubrimiento de una nueva propiedad, la neuroplasticidad, que es posible gracias a que las

⁹⁸ Para una mayor descripción de sus características ver anexo 4: «Neuronas».

⁹⁹ GOLEMAN, D. (2006): *Inteligencia social*, Barcelona: Kairós, pág. 217.

conexiones entre las neuronas ni son estrictas ni forman un circuito de precisión inamovible, sino que más bien al contrario son flexibles y en constante cambio, por lo que el cerebro se transforma a lo largo de nuestra vida, según lo que ahora nos parece absolutamente lógico, por todo lo que nos va sucediendo, por la experiencia:

«Es decir, la experiencia deja huella, una huella que es capaz de modificar la estructura neuronal existente hasta entonces»¹⁰⁰.

El alcance de este descubrimiento ha revolucionado la neuropsiquiatría porque demuestra que el cerebro es maleable y que nuestras experiencias y emociones dejan huellas físicas y psíquicas que lo transforman continuamente. Esto también significa entonces que nuestras relaciones con el entorno configuran nuestra biología¹⁰¹, al igual que configuran nuestras experiencias, y que la acumulación de estas experiencias modifica el cerebro humano¹⁰².

Es decir, el cerebro no es solo un órgano extremadamente sensible a los cambios y a la contingencia, sino que es muy dinámico, en permanente relación con el ambiente y sus situaciones, y también con los hechos psíquicos y los actos de las personas, lo que produce sus muy distintos desarrollos. En definitiva, podemos decir que los cambios en el medio acaban siendo también cambios en los procesos y en las funciones cerebrales.



IMAGEN 24: Diagrama de la dinámica de impacto de la información y su transformación en el cerebro.

Dicho de otra manera:

«Estos cambios plásticos del cerebro, producidos por cambios en el mundo sensorial que nos rodea y también en nuestro propio cuerpo, son la base de los procesos de aprendizaje y memoria»¹⁰³.

¹⁰⁰ MAGISTERTTI, P. y ANSERMET, F., *op. cit.*, pág. 18.

¹⁰¹ GOLEMAN, D. (2006), *op. cit.*, pág. 15.

¹⁰² *Ibíd.*, pág. 210.

¹⁰³ MORA, F., *op. cit.*, pág. 24

En consecuencia, tal y como dice A. Damasio¹⁰⁴, el mundo es aprehendido como una modificación en los espacios neurales a través de la interacción entre cuerpo y medio. Y lo más importante es que de esto se deduce que el cerebro es un proceso en permanente cambio y funcionamiento, un sistema en evolución.

Otro argumento que trabaja a favor de esta noción dinámica es la afirmación de R. Llinás que expone que «la significación de la información sensorial cobra representación en el cerebro vía impacto sobre la función preexistente en el mismo»¹⁰⁵, es decir, que esta evolución del cerebro es un proceso acumulativo y transformador al mismo tiempo.

Esta modificación en los espacios entre las neuronas se debe a la formación de una huella sináptica¹⁰⁶, que con la siguiente estimulación duplica la transmisión de modo que la conexión es reforzada al introducir una nueva consistencia en las redes que de este modo son transformadas.



IMAGEN 25: Huella sináptica: las vesículas liberan los neurotransmisores que circulan entre la neurona emisora y la neurona receptora. Una vez que se ha facilitado el primer contacto, imagen izquierda, queda una huella psíquica (memoria) y física, pues los mecanismos de transmisión se duplican, imagen derecha.

Esto significa que en el cerebro se premia la conexión. También explica que se comporte como una «máquina de aprender» y que se produzcan los procesos de memorización, por lo tanto, el aprendizaje y la memoria se producen gracias a esta plasticidad sináptica. Esto produce

¹⁰⁴ DAMASIO, A., *op. cit.*, en F. MORA, *op. cit.*, pág. 24.

¹⁰⁵ LLINÁS, R. (2001): *I of the vortex*, Cambridge (Massachusetts): Mit Press, en F. MORA, *op. cit.*, pág. 45.

¹⁰⁶ Para una mayor información ver anexo 4: «Sinapsis».

en definitiva que cada pensamiento, emoción o acción sea una tormenta electroquímica que activa múltiples redes de conexiones simultáneas en proceso.

Estos nuevos descubrimientos nos describen un sistema mucho más complejo, rico y procesual que la vieja hipótesis de un cerebro a modo de sistema binario de transmisión de información, donde esta al pasar, o no, por los circuitos definía una posición «on-off» de una estructura lineal, finita y rígida. Para seguir con la comparación, podemos decir entonces que el cerebro no es tanto un conjunto de interruptores, sino que es algo más parecido a la propagación que permite un regulador de intensidad de luz.

Un caso ilustrativo de esta plasticidad es la investigación¹⁰⁷ llevada a cabo con músicos ciegos, en la que se observa plena actividad cerebral en el lóbulo occipital cuando están tocando música, un hecho sorprendente porque este lóbulo es el área específica asociada al procesamiento de la imagen en las personas con visión. Esto significa que en el cerebro puede darse una reorganización completa y un cambio de funciones cuando así es necesario. Por otra parte a través de la neuroplasticidad se produce un fenómeno inesperado:

«Las huellas creadas por la experiencia se reasocian y crean nuevas redes, y estas nuevas huellas en la red neuronal no guardan una relación directa con la experiencia original»¹⁰⁸.

Esta reasociación de huellas permite que huellas creadas por experiencias dispares se conecten posteriormente, en un proceso de discontinuidad entre la experiencia y la huella todavía un tanto enigmático, ya que está fuera de nuestro control consciente y que «puede ser el correlativo biológico de lo que en psicoanálisis se llama inconsciente»¹⁰⁹. Un proceso que describe un espacio en el que podrían evolucionar las claves singulares de cada individuo y que, por otra parte, desde aquí valoramos especialmente porque también podría abrir la puerta a una descripción de la dinámica de los procesos creativos en cualquier campo, en los que no se producen réplicas, sino transformaciones inesperadas de lo aprendido. De tal manera que, si bien tenemos un número determinado de neuronas, el número de sus combinaciones posibles, junto a la transformación de las huellas, y dados los dos fenómenos,

¹⁰⁷ ZATORRE, R. (2012): «Neurociencia y música». Conferencia del catedrático de Neurología por la Universidad de Montreal en el ciclo de conferencias: «Claves neurobiológicas de la sociedad», celebrado entre febrero y mayo 2012, Residencia de Estudiantes, Madrid.

¹⁰⁸ MAGISTERITI, P. y ANSERMET, F., *op. cit.*, pág. 23.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 24.

el de la plasticidad y el de la discontinuidad, es posible imaginar un crecimiento ilimitado de las posibilidades de desarrollo.

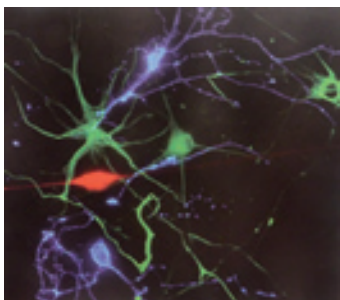
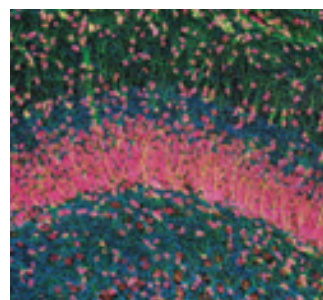


IMAGEN 26: Paisajes neuronales¹¹⁰.
Neuronas de la zona subventricular de adulto humano.

IMAGEN 27: Neuronas del hipocampo, que permiten la formación de recuerdos.



En resumen, se puede afirmar ya que una imagen mental, un recuerdo o una idea, no es una sinapsis, sino una red de sinapsis activadas de un modo sincrónico. Una representación que asume inevitablemente una emoción determinada, ya que es así, otorgando valoraciones y por lo tanto discriminando, como se comporta el sistema límbico.

Como representaciones visuales fronterizas a estos procesos mentales entendidos como una red de redes, recurro al lenguaje abstracto del *constructivismo ruso*¹¹¹, con el que se crearon algunas construcciones tridimensionales que desde aquí, descontextualizándolas y jugando con la polisemia de la abstracción, proponemos que sean interpretadas simplemente como modelos de relaciones, estructuras de geometrías yuxtapuestas, que también pueden ser una representación posible de esta noción del pensamiento, emoción o recuerdo como una red de activaciones simultáneas.

¹¹⁰ *Paisajes Neuronales* (2006), Barcelona: Fundación La Caixa, Cat. Exp. (2006), pág. 34.

¹¹¹ Movimiento artístico que formó parte de Las Vanguardias europeas desde 1921 y que defendía la inmersión del arte en la vida cotidiana a través del lenguaje científico y universal de la geometría para lograr las demandas de una nueva sociedad colectiva. En FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y. y BUCHLOH, B. (2006): *El Arte desde 1900*, Madrid: Akal, pág. 174.

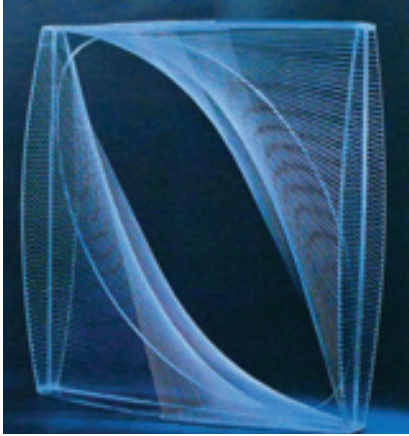


IMAGEN 28: Naum Gabo. *Construcción lineal en el espacio*. 1942-1943. Plexiglás y nylon. Intersecciones de redes que conforman una red global.



IMAGEN 29: Alexander Rodchenko. *Construcción suspendida*. 1920. Madera. Idea, emoción o recuerdo como circuito de circuitos.

Frente a las anteriores imágenes de las neuronas logradas con técnicas electrofisiológicas de estimulación, registro y con el uso de sustancias marcadoras que tiñen las áreas concretas que son activadas, las imágenes de las esculturas aquí mostradas quieren ofrecer una simplificación conceptual de la estructura del proceso mental. Una síntesis visual que, si bien carece de la organicidad, fluidez, singularidad y color de las primeras, expresa, sin embargo, una idea global de cómo se amplifican y definen las conexiones en el sistema sensitivo de redes que es el cerebro.

Si atendemos a la articulación global del cerebro sabemos que todas las neuronas están directa o indirectamente conectadas entre sí, por lo tanto, cuando una neurona cualquiera entra en actividad, su onda de excitación puede alcanzar teóricamente cualquier punto del sistema de circuitos. Sin embargo, las sinapsis, o conexión entre dos neuronas, limitan a unos pocos los recorridos utilizables, por lo que la corriente nerviosa sigue la línea de menor resistencia en las arquitecturas generales del sistema, una ruta que se caracteriza por agrupaciones de neuronas que en determinadas áreas conciertan organizaciones particulares.

Sin embargo, existe una particularidad en las relaciones entre las neuronas y el cerebro que nos remite a un comportamiento con un patrón geométrico fractal, donde las unidades mínimas del sistema comparten estructura con las unidades mayores, porque asombrosamente las neuronas no transmiten pasivamente las señales que reciben, sino que crean una nueva

información, es decir, son dispositivos transformadores y de igual modo lo es cada una de las mentes individuales:

«[L]a neurona es un elemento activo y tan inteligente que tiene su propio código de funcionamiento, con el que integra toda la información que recibe [lo que incluye ignorar ciertos mensajes que le llegan] y crea así su propia información que transmite a la neurona siguiente»¹¹².

Del mismo modo actúa cada uno de los circuitos, como si estos fueran una neurona múltiple o colectiva formada por una red de neuronas:

«De este modo, aun cuando el asiento último de cada función específica del cerebro se encuentra en el circuito o conjunto de una serie de neuronas, este [el circuito] funciona integrando los códigos y los mensajes de cada una de las neuronas»¹¹³.

Y tal y como muestra la pluralidad del comportamiento humano, también el cerebro es un dispositivo global de transformación, un sistema que integra todos los mensajes que transcurren en sus circuitos haciendo resultar de todo ello una imagen global. Una imagen global que ha sido elaborada desde sus inicios con una misma dinámica que atraviesa todos los procesos cerebrales a diferentes escalas, que se desarrollan desde la neuroplasticidad que articula una matriz fractal en crecimiento y abierta debido a un fenómeno de la reasociación todavía bastante desconocido.

El estudio de estos circuitos neuronales es muy clarificador en relación a la complejidad del ser humano, debido a que:

«[Los circuitos] se entremezclan de múltiples maneras, que el umbral de excitación de las distintas neuronas es distinto y variable, que algunas presentan actividad rítmica espontánea, y que constantemente llegan a los centros neuronales trenes de impulsos nerviosos procedentes de los innumerables receptores del organismo, se comprende que la actividad del individuo sea extraordinariamente compleja y casi siempre imprevisible»¹¹⁴.

¹¹² MORA, E., *op. cit.*, pág. 39.

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ VV. AA. (1997): *Cuerpo Humano, Atlas Temático*, Barcelona: IDEA BOOKS, S.A., pág. 68.

Si consideramos que estos circuitos neuronales se van proponiendo y desarrollando en función del medio en el que cada persona vive, abriendo y conectando según sus experiencias, que son personales e intransferibles como lo son las huellas sinápticas, y que ese medio también es un medio social y cultural concreto respecto al que cada ser humano se posiciona desde su particular posición, obtenemos la diversidad constituyente de nuestra especie.

Una especie que con ello participa de una ley básica de la evolución, la diversidad¹¹⁵, una estrategia que lega de generación en generación la óptima adaptación del grupo ante los continuos cambios que ocurren en la naturaleza y en la sociedad. Frente a un modelo único que podría llevar con facilidad a la extinción cuando las condiciones del sistema se transformasen, la diversidad permite con su amplio repertorio de posibilidades garantizar su supervivencia.

¹¹⁵ ACHOTEGUI, J. (2013): «El normópata. ¿Modelo a seguir o peligro público?». Artículo del psiquiatra Joseba ACHOTEGUI en su blog de salud mental. Disponible en línea en: <blogs.publico.es/Joseba-achotegui/2013/07/28/el-normopata-modelo-a-seguir-o-mas-bien-un-peligro-publico/>. (Consultado en julio de 2013).

2.3. El cerebro emocional como la raíz del sistema

«Las raíces de los códigos emocionales del cerebro son tan profundas que bañan y alimentan todas las demás funciones»¹¹⁶.

La investigación de las emociones precisa del conocimiento del sistema nervioso, porque es necesario reconocer que, si estas son posibles, es debido a que existe este sistema nervioso, es decir, las emociones son una de las características propias de todos los organismos del reino animal que logran adaptarse a las condiciones variables del medio en el que viven, y lo consiguen porque tiene este sistema capaz de percibir los cambios de dicho medio ambiente y de transmitir la información a sus órganos, que de este modo regulan sus funciones para readaptarse a las nuevas condiciones y transformar esos cambios en acciones concretas. La emoción es aquello que nos conecta con la realidad y que nos activa y capacita para responder ante ella en un proceso en el que la vamos incorporando y almacenado.

Anteriormente ya hemos comentado que la investigación neurocientífica se fundamenta en un principio, el de la evolución, y desde este texto se defiende que, en pura lógica, esta evolución rige también para lo emocional.

En realidad, desde un punto de vista biológico todo protoplasma es excitable, pero solo algunas células han desarrollado esta propiedad hasta el extremo de ser capaces de apreciar toda una gama de cambios mínimos de temperatura, sustancias químicas, etc., y de organizar toda esa información local en mensajes para los centros reguladores. En el ser humano es ya una evidencia científica que las emociones no solo son una respuesta automática fisiológica, sino que involucran a la mente y al cuerpo para actuar como un instrumento de adaptación. Con ello se empiezan a superar por fin las teorías reduccionistas de la emoción¹¹⁷ que solo contemplaban su aspecto físico, y les negaban la capacidad de interpretación y conocimiento.

«El cerebro ha sido y es el garante de la supervivencia, y el ejercicio de esa crítica misión fue asegurado muy tempranamente en el proceso evolutivo mediante una herramienta muy eficaz: las emociones»¹¹⁸.

¹¹⁶ MORA, F., *op. cit.*, pág. 49.

¹¹⁷ NUSSBAUM, M. C. (2008), *op. cit.*, pág. 117.

¹¹⁸ MORGADO, I. (2011), *op. cit.*, pág. 8.

Desde esta perspectiva que observa al cerebro emocional como un sistema también en evolución, se puede considerar que hay una primera fase donde una suerte de emociones elementales podrían ser una respuesta instintiva que se produce de un modo automático e involuntario desde el sistema nervioso autónomo, un impulso o tropismo, esto es, un movimiento inconsciente de reacción a un estímulo, como podía ser la señal de la presencia de un peligro, una agresión, o de la de un beneficio como la comida, el calor o el sexo. Tras esta respuesta característica de las acciones reflejas y de los procesos automáticos de regulación, el siguiente paso en la evolución de la conciencia podría ser la génesis de las emociones entendidas como respuestas complejas, psíquicas, químicas y neuronales, cuya función sería la de producir reacciones específicas, para regular el estado interno y concertarse con todo el sistema nervioso, el neocortex incluido, y de esta manera garantizar la integridad de todo el ser.

Con todo esto se describe un concepto de emoción muy distinto al que se tenía hasta ahora, el de unas emociones que no son impulsos fisiológicos puros. Los estudios sobre la emoción de los últimos veintidós años la colocan en una región vital para nuestro desarrollo como seres humanos. Esto, además de superar el concepto puramente orgánico, logra definir a las emociones no solo como imágenes de nuestros estados internos, sino como aquello a través de lo que obtenemos información del mundo, motivo por el que las emociones se sitúan en una posición esencial de la identidad que, como se ha visto, Spinoza ya intuyó al considerar a los seres humanos como esencialmente afectivos.

A. Damasio considera que dentro del proceso evolutivo general, el proceso emocional cuenta con ciertas regiones cerebrales que han desarrollado la capacidad de hacer representaciones de segundo orden, en las que se reflejan los cambios experimentados como consecuencia de la interacción con el mundo exterior. Y es aquí donde nace el sentido del yo, del que sí somos conscientes, y que implica al sistema límbico y algunas áreas de la corteza prefrontal. Un sentimiento, el del «yo», que recoge lo que sucede en el cuerpo, la conciencia, junto a un recuerdo autobiográfico o experiencia, que no es sino una conciencia ampliada en el sentido del tiempo.

Desde el punto de vista biológico, actualmente se sabe que una reacción emocional pone en marcha también una secuencia de respuestas del sistema nervioso autónomo que actúan sinérgicamente y que están destinadas a energizar el organismo preparándolo para la acción. Esto, sin embargo, es solo una fase de un proceso mucho más complejo, ya que:

«[L]o que llamamos emoción es la suma de determinadas reacciones corporales y su posterior percepción consciente. En este circuito intervienen tanto el cerebro emocional como el racional, con el objetivo de provocar una respuesta»¹¹⁹.

La actividad fisiológica provocada por la emoción puede ser captada por el cerebro consciente y percibida en forma de sentimientos, que funcionan como una percepción global e integrada, una percepción que no conoce cada uno de sus componentes, sino el desenlace final, que invade la mente para tomar el cariz de un suceso genuino y personal.

Ya se ha hablado de lo que tiene de estrategia de integración lo que ocurre en el sistema límbico, una composición unificada que fusiona las imágenes sensoriales, tanto visuales como auditivas, táctiles y otras, que formamos cuando interactuamos con el mundo exterior, pero que aún no está resuelta del todo por la neurobiología. En cualquier caso, nos muestra ciertos aspectos conciliadores que hacen posible la emergencia del yo, debido a que elaboran una imagen interna del organismo para mantener las condiciones adecuadas de vida, al mismo tiempo que elaboran una imagen del mundo exterior que permite programar la actividad necesaria para vivir.

Garantizar nuestra supervivencia no solo necesita de una gestión de las respuestas fisiológicas automáticas, sino que requiere la presencia de las áreas del aprendizaje y la memoria para activar nuestra capacidad de valoración. Entonces hablamos de un sistema límbico, que, si bien todavía tiene una cartografía imprecisa, es donde se está codificando la emoción y la motivación, es decir, donde la información se está interpretando porque se le está imprimiendo un valor, una etiqueta de bueno o malo, un determinado grado de importancia, donde en consecuencia se realiza un tipo de discernimiento fruto del mundo personal construido a través de la vivencia:

«[El sistema límbico] es donde todo empieza a adquirir un «tinte» único para el individuo. Porque es en ese cerebro emocional donde hemos venido tejiendo a lo largo de nuestra vida desde el nacimiento, nuestro sentimiento más profundo, más real y sentido de nosotros mismos y de todo lo que nos rodea. Es ahí donde abrimos la puerta de nuestra individualidad, adquiriendo el verdadero conocimiento que nos sirve para seguir vivos. Es tras todo este proceso y solo después de que

¹¹⁹ Ibídem, pág. 9.

esta información ha sido elaborada en áreas de asociación de la corteza cerebral cuando la información se transfiere a las áreas motoras del cerebro para realizar una conducta»¹²⁰.

Si esto es así, es a partir del cerebro emocional desde donde se establecen las conexiones con el resto de circuitos cerebrales, por lo tanto, es la plataforma desde la que se activan otras funciones específicas, que necesariamente estarán condicionadas por este sustrato básico y genuino para cada individuo que ha articulado según sus experiencias y recorridos vitales:

«La emoción es fuente de los procesos mentales. No existe movimiento, vida, cambio, sin ella»¹²¹.

Es más, pensar en la motivación y la emoción como la plataforma de los desarrollos mentales y, por lo tanto, del cerebro, nos recuerda que es algo común y conocido que solo ante aquellos estímulos que significan algo para nosotros, la atención se ponga en marcha, y para activar la atención se tiene que activar también el engranaje emocional. Volvemos a encontrarnos con la raíz etimológica de la palabra emoción, a ese *sacar de sitio*, que es una proyección hacia el exterior.

En este sentido, frente a la anterior noción de una jerarquía abajo-arriba en la percepción, que empieza con la excitación de los sentidos para llegar hasta las funciones cerebrales del neocortex, Francisco Varela propone:

«Una forma alternativa de tomar como inicio [del funcionamiento del cerebro] se encuentra en la actividad endógena del cerebro que proveen los estados de preparación, expectación, tono emocional y atención [entre otros], los cuales están necesariamente activos al mismo tiempo que se produce la entrada de información sensorial. Esta actividad endógena se centra en la actividad de los lóbulos frontales o el sistema límbico o en las redes neuronales de la corteza temporales y de asociación. Esta actividad se puede referir como actividad de arriba-abajo o *feedback* y existen evidencias tanto psicofisiológicas como fisiológicas de que su actividad participa en las etapas más tempranas de la actividad sensorial»¹²².

¹²⁰ Ibídem, pág. 49.

¹²¹ JUNG, C. (1987): *La Naturaleza y la Psique*, Barcelona: Paidós.

¹²² VARELA, F.; LACHAUX, J.; RODRIGUEZ, E. y MARTINERIE, J. (2001): «The Brainweb: Phase synchronization and

Es decir, captamos aquello que estamos preparados para percibir. La receptividad o la disposición interna es una variable importante a considerar a la hora de tratar los procesos de la percepción, del conocimiento y de la conciencia.



IMAGEN 30: Esquema que, frente a la noción tradicional, propone una variación interesante del funcionamiento cerebral.

Esto nos puede llevar a reflexionar sobre el papel proactivo, anticipatorio y de preparación que tiene el propio cuerpo respecto a la entrada de información de los estímulos de la realidad, es decir, sobre la función de lo emocional como acondicionamiento previo para el procesamiento de estos y, por lo tanto, en la noción de la emoción como aquello que nos capacita. Quizá repasando nuestras experiencias cotidianas encontraremos muchos casos que responden a esta dinámica.

He tratado del papel clave de lo emocional en la construcción de la identidad, por esto es interesante recordar que tradicionalmente se ha construido esa identidad situando al cerebro en el centro de mi «yo», un cerebro identificado con la inteligencia abstracta porque los pensamientos racionales son los que mayor sensación de dominio nos ofrecen. Sin embargo,

largescale integration», *Nature Reviews* 2, págs. 229-239, en I. MORGADO (2011), *op. cit.*, pág. 53.

esta idea no deja de ser una interpretación logocéntrica y dualista de un cuerpo al servicio del cerebro, una creencia reduccionista que considera equivalentes cerebro y razón, y que obvia de nuevo lo emocional y la complejidad de un sistema integrado.

«El yo no es una figura sólida y estable, sino un relato en marcha que la mente está contándose siempre a sí misma, una tentativa permanente por otorgar coherencia y continuidad al laberinto simultáneo de las operaciones cerebrales y a la multiplicación alucinante de los estímulos de los sentidos»¹²³.

Este planteamiento que elude el cuerpo vivo persiste si afirmamos que el cerebro está expandido por todo el cuerpo a través de los sentidos, ya que se sigue asumiendo de algún modo esta idea que sobrevalora el papel de un cerebro categorizado según las habilidades de abstracción. Es decir, como ya se ha comentado, no se puede presuponer que existe un cerebro superior como una forma aislada, tanto de su propio cuerpo, como de las emociones, como de su entorno o de sus relaciones con los demás.

Entonces, a pesar de la inercia de las dicotomías tradicionales, los músculos, las hormonas, el calor del cuerpo son ingredientes fundamentales en la conciencia de las emociones que finalmente experimento como placer o dolor. Nos encontramos de nuevo con unas emociones que no se pueden reducir a pulsiones físicas primarias, sino que más bien al contrario nos pueden ayudar a conciliar los dos aspectos: la idea del «yo» y el cuerpo, la necesidad de estabilidad y gobierno, junto a la necesidad de adaptarse al cambio y la incertidumbre del entorno. La realidad es entonces que no estamos escindidos según dinámicas funcionales aisladas, sino que somos un sistema integral, donde todas las áreas, si bien pueden tener propiedades específicas propias, se caracterizan por una asombrosa y constante interacción, en muchos casos todavía por descubrir:

«El cuerpo así es “uno” con el cerebro en su interacción con el mundo, tanto cuando se percibe algo, sea un depredador o la comida, como cuando se actúa sobre ese algo. Fue con los primates superiores (y, desde luego, con el hombre) que el cerebro acumuló hormonas y circuitos más allá de lo puramente sensorial o motor, creando así un mundo interno que le ha ido alejando de la percepción del propio cuerpo, llevándonos a la falsa percepción de un “yo” al que se ha “añadido

¹²³ MUÑOZ MOLINA, A. (2012): «Oficio de contar», *El País Babelia*, 10 de marzo de 2012, pág. 8.

un cuerpo” que está ahí y que de alguna manera es ajeno y se pone enfermo o nos molesta con sus dolores. Función esta última [el reconocimiento del propio cuerpo como parte individual del “yo”] que el hombre obligadamente tendrá que retomar a la vista de las muchas enfermedades que este divorcio proporciona»¹²⁴.

En definitiva, no tenemos un cuerpo, somos un cuerpo, este cuerpo no es el soporte de la mente, no es el apéndice de un «yo» inmaterial, esto no es sino una ficción, la abstracción de un ideal, ahora bien, quizá comprensible en tanto que funciona como una construcción que nos defiende de la contingencia:

«Hay una notable ausencia de una noción de cuerpo en las ciencias cognitivas y en las neurociencias. La mente permanece unida al cerebro en una, de alguna manera inequívoca, relación, y el cerebro permanece constantemente separado del cuerpo en vez de ser visto como una parte de un organismo integrado. La idea de un conjunto hecho de cuerpo y sistema nervioso ya estuvo en el trabajo de algunos pensadores pero tuvo muy poco impacto en darle forma a los conceptos estándar de mente y cerebro»¹²⁵.

Las emociones podrían ser ese lugar de encuentro porque somos un cuerpo vivo que reacciona porque tiene la facultad de la inteligencia. Hasta las emociones más simples son consecuencia de un roce con el entorno, es más, si no sintiéramos nuestro organismo, sus cambios, no podría haber conciencia ya que las emociones generan la sensación de que existe un «yo», es decir, las emociones suponen un nivel de conciencia. No se puede tener un sentimiento sin conciencia ni conciencia sin un sentimiento¹²⁶.

Un cuerpo que se activa con sensaciones como el placer y el dolor, sensaciones a las que se les adhieren las ideas primarias de lo bueno y lo malo, unas proporcionan satisfacción y recompensa, las otras son aquellas que conducen al dolor y al castigo. Hasta donde sabemos, el diseño del cerebro tiene una dinámica fundamental, la de obtener resultados agradables o placer, y la de evitar el daño o dolor.

¹²⁴ MORGADO, I. (2011), *op. cit.*, pág. 59.

¹²⁵ DAMASIO, A. (1999): *The feeling of what happens*, Londres: William Heinemann, en I. MORGADO (2011), *op. cit.*, pág. 59.

¹²⁶ PUNSET, E. (2006): Entrevista a A. Damasio, 11 de julio de 2006. Disponible en línea en: <<http://www.youtube.com/watch?v=jjaeMvKMJ8k>>. (Consultado en enero de 2012).

Un cuerpo que integra a un sistema límbico en el que se interpreta la información sensorial que ha sido captada del exterior por los sentidos de un modo neutro y aséptico, el ojo capta la luz, no la valora ni la interpreta.

Es en el sistema límbico cuando las neuronas responden a la información o estímulo con unos refuerzos positivos o negativos, es decir, responden con una valoración, con un componente emocional. Esta coordinación de elementos se hace a través de un proceso que aglutina una serie de tres: el primero es la recepción del impacto en bruto del estímulo por si fuera necesaria una respuesta urgente; el segundo es la recepción de la información que ya llega de la corteza cerebral, que ha empezado a analizar los estímulos sensoriales, y, por último, un tercer proceso en el que el sistema límbico, que ya ha adherido los valores positivos o negativos a dicho estímulo, una vez interpretado emocionalmente lo devuelve a la corteza cerebral, al tiempo que decide si es necesario activar una respuesta física.

Este lugar de asociaciones con recorridos en dos sentidos, del cerebro emocional al racional y viceversa, explica la diversidad de reacciones que son posibles y las diferentes actitudes subjetivas que se desencadenan frente a una misma percepción, ya que a esta se le adhieren cadenas de imágenes mentales que son estrictamente individuales en función de las experiencias vitales personales.

Cada vez tenemos menos motivos para continuar manteniendo la dicotomía razón-emoción. Antonio Damasio supera el dualismo mente-cuerpo con la hipótesis de los *marcadores somáticos* que si bien asume que existen variaciones fisiológicas provocadas por las emociones antes de que la mente tenga conciencia de ellas, afirma que estas son la base de las representaciones de segundo grado son unas marcas de sentido, imágenes mentales producto de un contexto emocional asociado a situaciones concretas, marcas que son:

«Las “etiquetas” que el cuerpo asigna a cada situación emocional. Cuanto más diáfano y consistente sea el marcaje o catalogación emocional de un estímulo, más claro tendremos que comportamiento o respuesta debemos dar [...] algo especialmente importante en situaciones conflictivas»¹²⁷.

¹²⁷ MORGADO, I. (2011), *op. cit.*, pág. 14.

Con esta explicación se clarifica todavía más la imposibilidad de contemplar una razón ajena a la emoción, debido a que estas marcas o imágenes mentales con noticias de la relevancia de sus componentes son una combinación de información y valoración que constituirían el estrato desde el que se producen los procesos mentales.

Además del sistema límbico se ha identificado, como ya se ha comentado, un área estratégica, la corteza prefrontal, un lugar de asociaciones singulares que, además de las operaciones del tipo estímulo-refuerzo, producen también las disociaciones, esto es:

«[L]a desconexión de asociaciones estímulo-refuerzo realizadas con anterioridad. Es decir, desconectar situaciones, objetos o personas previamente unidos a connotaciones emocionales. Ello provee a esta área del cerebro de la capacidad de adaptarse a los cambios permanentes que suceden en el mundo emocional del individuo»¹²⁸.

También se ha sugerido que la corteza prefrontal y sus circuitos son el depósito de las situaciones vividas, de las experiencias emocionales acumuladas en la vida de una persona. Por lo tanto, esta área de conexión entre el cerebro emocional y el cerebro racional también es una pieza importante del proceso del aprendizaje porque es el que se encarga de relacionar el pasado con el presente, un proceso que es inevitablemente dependiente del de la memoria:

«Todo aquello que nos emociona queda registrado de un modo consciente en nuestra memoria. Ello es posible porque la reacción emocional que desencadena una situación impactante activa los circuitos cerebrales implicados en la memoria»¹²⁹.

Las emociones activan la memoria porque estas emociones han liberado a través del hipocampo hormonas en la sangre, y cuanto mayor es el impacto emocional, más intenso es también el recuerdo; de esta manera, se puede afirmar que las emociones son un sistema energético que está involucrado en la formación de la memoria persistente.

¹²⁸ MORA, F., *op. cit.*, pág. 154.

¹²⁹ *Ibidem*, pág. 12.

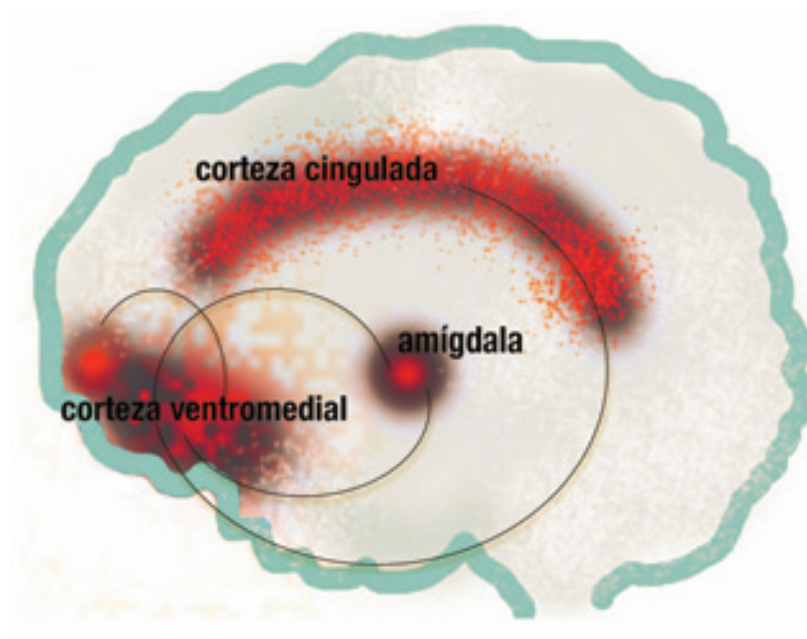
Un sistema emocional con unas habilidades transversales, ya que actuaría como el nexo de encuentro de las valoraciones instintivas y aprendidas que sirven para el discernimiento. Y es por todo ello por lo que desde la neurobiología se afirma hoy que:

«[S]abemos hoy que no hay planes que se estructuren en el abstracto y la frialdad de la corteza cerebral sin el filtro emocional»¹³⁰.

En resumen, podemos entender mejor las bases neuronales de la emoción si consideramos los mecanismos cerebrales envueltos en los procesos de recompensa y daño, y con ellos también el aprendizaje de los estímulos asociados a ellos a través de la experiencia y la memoria.

«Es en la amígdala donde tiene lugar el condicionamiento o asociación entre los estímulos o situaciones originariamente neutras y las circunstancias emocionales a las que quedan ligadas»¹³¹.

IMAGEN 31: Territorio emocional: confluencia de los procesos de tres zonas estratégicas con conexiones de ida y vuelta: corteza cingulada, corteza prefrontal ventromedial (junto a la corteza orbitofrontal) y la amígdala.



Este es el espacio de confluencia que nos permitiría anticipar el valor emocional, positivo o negativo, de las diferentes opciones que se consideran para decidir algo. Su activación, la

¹³⁰ Ibídem, pág. 155.

¹³¹ MORGADO, I. (2011), *op. cit.*, pág. 12.

presencia de lo emocional, no consistiría en un proceso de adulteración de lo racional, sino, todo lo contrario, en la imprescindible imbricación de los fenómenos emocionales en los impulsos racionales. En este sentido entonces, el gobierno de las emociones, precisamente por su naturaleza híbrida, necesitaría un instrumento más preciso y adecuado a este medio complejo de procesos coactivos que una simple razón aislada: una emoción motivada por la razón, por ejemplo¹³².

Se trata entonces de un caso de mutua interdependencia, no de prevalencia de lo emocional, lo que significaría volver a reducir la complejidad de los procesos mentales a un factor fuerte unilateral que sometería nuestro ser a otro dominio opresor por atrofia de la razón e hipertrofia de la emoción, la exacta inversión del modelo anterior.

«Solo la inmadurez cerebral o la enfermedad pueden originar seres o comportamientos puramente emotivos o puramente racionales. Y solo el equilibrio emoción-razón garantiza el bienestar de las personas»¹³³.

Se trata de establecer un campo de fuerzas en el que la razón y emoción se nutren o limitan mutuamente, en un diálogo en el que las emociones son el disparador de nuestras decisiones, pero que a su vez son moduladas por la corteza orbitofrontal que ha aprendido las pautas de conducta del contexto social y que también puede ejercer una acción inhibitoria sobre la amígdala, a la que:

«puede desactivarla o modificar su actividad, y es por lo tanto capaz de reducir la respuesta emocional negativa e incluso de originar una respuesta emocional diferente»¹³⁴.

Es decir, se trata de sumar el cerebro emocional con el racional, para evitar descabalgamientos que produzcan un secuestro racional o emocional de la conciencia, ambos casos situaciones de desequilibrio para un sistema integrado.

¹³² PUNSET, E. (2006): Entrevista a A. Damasio, *op. cit.*

¹³³ MORGADO, I. (2011), *op. cit.*, pág. 15.

¹³⁴ *Ibidem.*

Por otra parte, la neuroplasticidad nos permite saber que «las conexiones nerviosas no son definitivas ni inmutables»¹³⁵ y que el cerebro es un proceso continuo de transformación en el que se podría considerar a lo emocional como el adhesivo o si se quiere la línea argumental.

Un argumento que hace todavía más consistente esta noción del sistema límbico como matriz de las emociones son los estudios¹³⁶ que se han realizado con personas que tienen lesionadas las dos amígdalas, las cuales son capaces de reconocer en las fotografías los rostros de las personas conocidas, pero no pueden detectar si su expresión es de alegría o tristeza, y de igual modo tampoco son capaces de reconocer la entonación emocional cuando se les habla. Parece ser que la lesión de la amígdala impide las llamadas memorias emocionales implícitas, las que no están registradas tanto como relato, sino como origen de ciertas conductas, como por ejemplo una caída en bicicleta cuya consecuencia es no montar nunca más en ella. Todo esto continúa subrayando la importancia del sistema límbico en lo relativo al bombeo emocional como accionador de las conductas personales.

Por lo tanto, las emociones están organizadas desde el sistema límbico que ha evaluado las informaciones en su contexto emocional, con un objetivo final absoluto al que también sirve la razón: el de seguir vivos. Un objetivo que es mediado por la recompensa o el daño, esto es, un acto de valoración, que proviene de una emoción, y que describe por qué las motivaciones están acompañadas de emociones y las emociones lo están de motivaciones. De este modo, la búsqueda del bienestar y el placer sirve a las necesidades del organismo.

«[E]mociones y sentimientos están estrechamente unidos a las conductas que son necesarias para la supervivencia. La ingesta de alimentos, evitar el peligro, la búsqueda de condiciones más ventajosas tanto físicas como sociales, la reproducción, etc., no son posibles sin las señales complejas que las emociones y sentimientos proporcionan a los individuos»¹³⁷.

En definitiva, esta estrategia que se establece en el sistema límbico tiene por objetivo básico la sensación de bienestar, como ocurre por ejemplo tras beber, comer o realizar actividades sexuales, ya que se aspira a neutralizar el malestar provocado por la necesidad del organismo. Pero como también es un sistema de asociación de motivaciones y significados de los

¹³⁵ MAGISTERTTI, P. y ANSERMET, F. (2011), *op. cit.*, pág. 29.

¹³⁶ MORA, F., *op. cit.*, pág. 152.

¹³⁷ DAMASIO, A. (1999): *The feeling of what happens*, en *op. cit.*, pág. 137.

estímulos que implican otros núcleos de actividad, expande esta búsqueda de la sensación de bienestar al resto de procesos mentales. Investigaciones recientes¹³⁸ realizadas con MIR demuestran que las áreas activadas para las funciones de placer y recompensa son las mismas cuando se trata de necesidades primarias como la comida y el sexo, que las estimuladas por la música. En ambos casos, por ejemplo, se pone en circulación la dopamina, neurotransmisor involucrado en la sensación de placer. Así pues, para sintetizar podemos decir que:

«La actividad de las funciones de recompensa y placer y la ausencia de aquellas otras del miedo y el dolor, se equipara en su sentido más amplio, con el sentimiento de estar vivo y querer estar vivo»¹³⁹.

Y esto es así porque, independientemente del tipo de estímulo al que nos refiramos, la búsqueda del bienestar es una de las motivaciones fundamentales del ser humano. Estamos diseñados para buscar el placer porque es lo que más garantía nos da para lograr la supervivencia y para sentir la vida en su mayor plenitud, la persecución del placer y su logro a través de toda su inmensa gama de variaciones es también funcional. Esa es la emoción que orienta los procesos mentales en toda su amplitud y complejidad, una emoción demasiado valiosa para infravalorarla como puramente física, animal o vacía de contenidos.

Un diseño que, como hemos visto, se desarrolla gracias a la propiedad de la neuroplasticidad, sinónimo de crecimiento y que permite que las redes de huellas psíquicas se combinen hasta un grado tal que, en gran medida, está fuera de nuestro control consciente, y que, sin embargo, pueden tener un impacto considerable sobre nuestro comportamiento, hasta el punto que diversos neurocientíficos sugieren que la consciencia es un proceso a posteriori que nos informa de lo que nuestro inconsciente ha decidido con anterioridad:

«La misma hipótesis [la búsqueda del placer] se puede formular a nivel inconsciente a través del concepto freudiano de “pulsión”, que podría considerarse la base de la “decisión” inconsciente que muchas veces sorprende al propio sujeto y modifica sus acciones»¹⁴⁰.

¹³⁸ ZATORRE, R. Conferencia citada.

¹³⁹ MORA, F, en *op. cit.*, pág. 137.

¹⁴⁰ MAGISTERTTI, P. y ANSERMET, F. (2011), *op. cit.*, pág. 28.

La complejidad de los nexos del sistema límbico, con recorridos de ida y vuelta al neocórtex, evitaría una mecánica biológica determinista. Además, este es un planteamiento que desde la neurociencia nos podría hacer recordar el viejo aforismo griego inscrito en la entrada del templo de Apolo en Delfos: «Conócete a ti mismo».

Además, el descubrimiento de la plasticidad del cerebro es un instrumento que nos ha liberado de otro determinismo biológico, el de los genes, ya que si bien:

«[E]s cierto que el genoma proporciona cierta estructura, [es] la experiencia [la que] juega un papel clave en la construcción del individuo»¹⁴¹.

Es decir, en el tejido de nuestra identidad no hay un solo factor, sino que hay dos materiales en construcción incesante e inacabable: el genético y el de la experiencia. En resumen, gracias a la neuroplasticidad, nuestro cerebro tiene la capacidad de aprender, de transformarse y de ofrecer respuestas nuevas ante los mismos estímulos, y si es capaz de aprender significa que:

«Los procesos mentales modifican la red neuronal: es decir, el pensamiento y las emociones son capaces de modificar el cerebro»¹⁴².

Y la emoción está íntimamente involucrada con la plasticidad cerebral debido a que el placer o una respuesta de recompensa actúa como un dispositivo que crea más conexiones y más procesos, es decir, aumenta la neuroplasticidad¹⁴³. Esta dinámica expansiva va en la misma dirección que la idea de Spinoza, cuando al hablar de las afecciones o modificaciones que recibe nuestro cuerpo vinculaba la noción de alegría con todo aquello que nos aumenta, motivo elemental por el que la promovemos, la deseamos y por el que evitamos por el contrario la tristeza o todo aquello que nos perjudica¹⁴⁴.

Y es a través de la experiencia, lo que en principio es indisociable a una vida que es permanente cambio, cuando generamos el proceso de creación de nuevos circuitos, por lo que desde la neurociencia, de un modo un tanto eufórico en este caso, se afirma:

¹⁴¹ Ibídem, pág. 29.

¹⁴² Ibídem.

¹⁴³ ZATORRE, R. Conferencia citada.

¹⁴⁴ RIVERA DE ROSALES, J. (2011): «Spinoza y los afectos», *EXIT BOOK: Un Mundo de Afectos*, núm. 15, pág. 42.

«¡Esto significa que jamás utilizamos el mismo cerebro dos veces! Nosotros somos, en última instancia, los escultores de nuestro cerebro»¹⁴⁵.

Y dado el territorio de lo artístico en el que se encuentra este estudio, es importante subrayar que es esta plasticidad la que avala la existencia de la creatividad, porque si solo pudiéramos reproducir las experiencias vividas no podría existir esta creatividad ni tampoco el arte. Es decir, que gracias a ella el pensamiento no está determinado ni es predecible:

«La asociación de huellas sincrónicas se abre a la libertad y a la creación de algo nuevo a partir de lo que hay inscrito en nuestros circuitos neuronales»¹⁴⁶.

Todo un concierto en tensión permanente para crear una sensación, la de estar vivo, que es en gran medida la de sentirse bien, y que no deja de ser una reacción o sentimiento involuntario frente a lo que le sucede en el mundo. Si esto es así, podemos decir que de nuestro cerebro límbico:

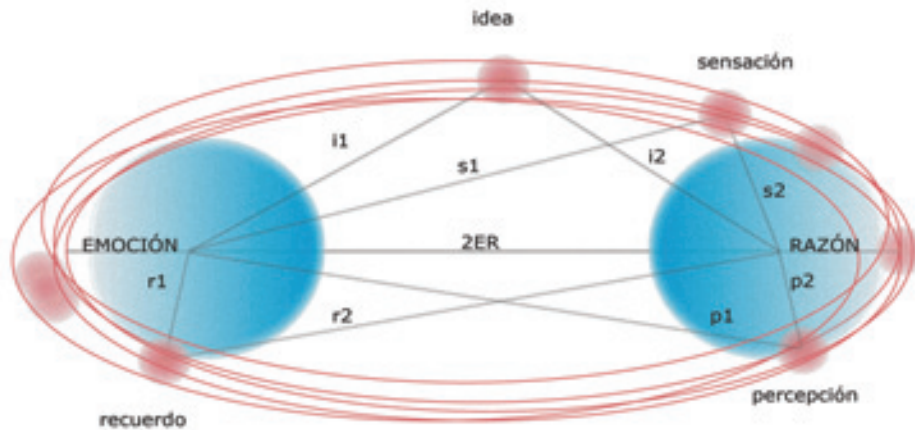
«depende fundamentalmente nuestra supervivencia, nuestro equilibrio personal, nuestro razonamiento y coherencia, nuestra relación con los demás, nuestros valores humanos e incluso nuestro sentido último de la existencia»¹⁴⁷.

¹⁴⁵ *Ibíd.*

¹⁴⁶ *Ibíd.*

¹⁴⁷ MORA, F., *op. cit.*, pág. 138.

ELIPSE: lugar geométrico de los puntos que cumplen la condición de que la suma de sus distancias a dos puntos fijos o focos es constante siendo su valor dos veces el eje mayor.



LA ELIPSE COMO METÁFORA DE LOS PROCESOS MENTALES

Muestra la estrategia híbrida con la que emoción y razón traman cualquier resultado con una interacción pautaada por una constante que describe la doble relación, independiente de la posición y objetivos del proceso.

En lenguaje matemático: la suma de distancias del punto idea* a los focos emoción* y razón* es igual al doble del eje mayor que atraviesa estos dos últimos: $i1+i2= 2ER$. De igual manera se cumple para todos los objetos de este lugar geométrico: $i1+i2=s1+s2=p1+p2=r1+r2= 2ER$.

IMAGEN 32: La elipse como metáfora de los procesos mentales.

3. Sentidos, experiencias y emociones, una mirada antropológica

«¿Por qué la vida es pensada como asunto de los sentidos más primitivos y ocultos o, cuando mucho, como cosa de sensación tosca y pronta a hundirse hasta el nivel del deseo y la áspera crueldad? Una respuesta completa a la cuestión implica escribir una historia de la moral y revela las condiciones que han originado el desprecio al cuerpo, el temor de los sentidos y la oposición entre carne y espíritu»¹⁴⁸.

J. DEWEY

A lo largo del anterior epígrafe hemos repetido en varias ocasiones la desconcertante infravaloración tradicional de lo emocional por parte de las ciencias, de la investigación del conocimiento y, por lo tanto, también de la cultura, al menos en cuanto a su consideración como protagonista legítimo de las vidas, y no como un simple escenario para el desarrollo de las acciones y pensamientos realmente elevados que caracterizan al ser humano en su excelencia. Decíamos que esto es consecuencia de una creencia que ensalzaba y mitificaba lo racional como máximo exponente de las habilidades de la especie, y que obviaba lo emocional al situarlo entre la indiferencia o la sospecha de falsedad, entre lo irrelevante o lo contaminante.

También hemos visto que los nuevos postulados científicos abogan ya por situar emoción y razón en un mismo nivel de consideración, cuando no afirman directamente que nuestra identidad está precisamente en ese factor tradicionalmente olvidado.

Para poder abundar en todo ello, en el papel que lo emotivo tiene en nuestras conciencias y en nuestras vidas, en este epígrafe se quiere estudiar cómo cobran sentido y valor las pulsiones emocionales al ser significadas colectivamente en los contextos culturales, y para esto se necesita reflexionar también sobre los sentidos y la experiencia, porque ambos continúan con el proceso de elaboración de los contenidos emocionales.

Por esto recurrimos a los conocimientos que la antropología aporta en estos campos, por ser una disciplina que tiene como centro al ser humano, para que más adelante, en el siguiente epígrafe, podamos centrar la perspectiva sobre lo colectivo y las expectativas de cambio que sobre lo social puede tener una nueva cultura emocional.

¹⁴⁸ DEWEY, J. (2008): *El arte como experiencia*, Barcelona: Paidós (1934), pág. 23.

Las relaciones entre la antropología y las bellas artes han constituido en los últimos tiempos una buena estructura de cooperación; una razón de esta retroalimentación mutua puede estar en la naturaleza integradora de ambas, ya que una ciencia social que estudia al ser humano de un modo totalizador, desde lo biológico y lo cultural, puede muy bien ser cómplice desde su complejidad con otro territorio de conexiones aparentemente muy dispares como es el de las artes.

3.1. Reivindicar los sentidos

«La superficie sensible de las cosas no es nunca meramente una superficie. Se puede distinguir el papel duro del blando solamente por la superficie, porque [...] la fuerza de todo el sistema muscular se ha incorporado a la visión. Nada de lo que el hombre ha alcanzado con el más alto vuelo del pensamiento o ha penetrado por una intuición, es tal que no pueda llegar a ser el corazón y el núcleo de los sentidos»¹⁴⁹.

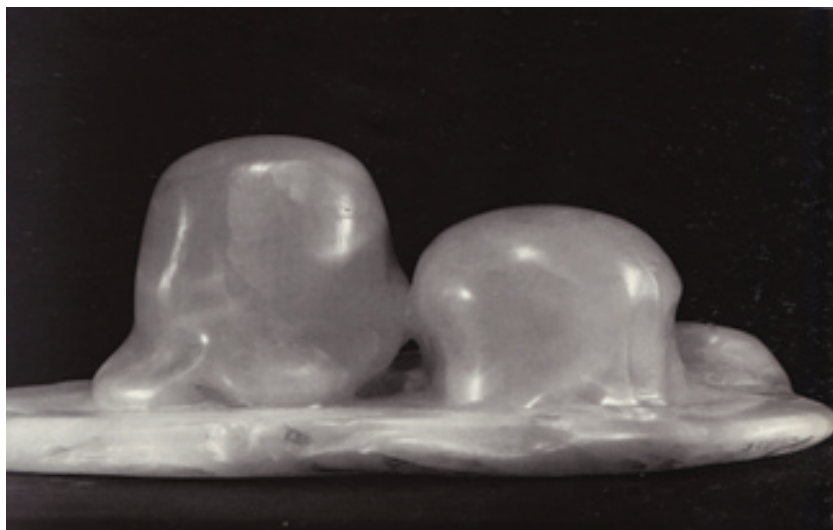
La cultura occidental ha tendido a marginar, por considerarlo irrelevante, uno de los elementos claves en la vida y el conocimiento humanos: la acción de los sentidos. Por eso, en este proyecto que se origina desde la escultura y la materia, hablar de los sentidos significa retomar la conciencia del cuerpo, para dejar de considerarlo como lo invisible en oposición a la mente entendida como lo real. Lo corporal es biológico, cultural y emocional; actuamos, pensamos y sentimos con y desde el cuerpo. La artista Louise Bourgeois era consciente de esto, sus esculturas, al igual que el cuerpo, están atravesadas por pulsiones, deseos y emociones. Sus propias palabras son muy descriptivas respecto a la función de los sentidos en la percepción del mundo y su materia:

«El contenido es un interés por el cuerpo humano, con su aspecto, sus cambios, transformaciones, lo que necesita, quiere y siente, sus funciones. Lo que percibe y sufre de manera pasiva, lo que realiza. Lo que siente y lo que lo protege, su hábitat. Todos estos estados del ser, del percibir y del hacer se expresan mediante procesos que nos son familiares y que tienen que ver con el tratamiento de los materiales,

¹⁴⁹ DEWEY, J., *op. cit.*, pág. 34.

verter, fluir, gotear, rezumar, asentar, endurecer, coagular, ablandar, expandirse y los aspectos voluntarios, tales como escabullirse, avanzar, recoger, dejar ir»¹⁵⁰.

IMAGEN 33: Louise Bourgeois. *Soft Landscape II (Paisaje blando II)*. 1967. Alabastro. 16,5 x 36 x 25 cm.



La percepción a través de los sentidos es un campo de información y conocimiento que permite valorar y dar sentido a nuestras vivencias; materia, cuerpo y escultura quedan de este modo vinculados. Como dice la artista, los estados del ser son un amplio espectro de sucesos sobre el cuerpo y sobre la consciencia que nos sitúan, y esto lo hacen en relación al entorno, un hábitat que nos interpela constantemente. La falta de confianza en nuestros sentidos quizá nos informa también de cómo nos resistimos a ser afectados, de cómo tememos no saber dónde termina nuestro cuerpo y dónde comienza el de los otros o cuándo discerniremos el entorno y sus transformaciones como controlables o caóticos.

Nos resistimos a integrar el cuerpo en el contexto de nuestras conciencias, entre otras cosas, debido a esa noción tradicional del *yo* que todavía arrastra el viejo paradigma que enfrenta a la mente y el cuerpo, que aísla razón y emoción. Viejo porque la nueva neurociencia asume con naturalidad que la conciencia, ese relato que hasta ahora ha presumido de ser puramente racional, es una flujo pequeño en relación a la complejidad de los procesos que elaboran la

¹⁵⁰ Citado en «Form», finales de la década de los sesenta y reeditado en *Louise Bourgeois: Destruction of the Father, Reconstruction of the Father* (1998), Londres: Violette Editions, pág. 76, en L. COOKE (1999): «Adiós a la casa de las muñecas», en *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Cat. Exp. (1999), pág. 72.

dinámica del ser más allá de la simple lógica aparente. Sin embargo, esto no supone que todo lo que no es consciencia sea irracionalidad, factores como la intuición o la sensibilidad nos proponen estrategias racionales complejas que asumen variables muy heterogéneas, biológicas, sensitivas, experienciales, hasta ahora consideradas sin dignidad ni transcendencia.

De este modo, entonces, empiezan a cobrar sentido afirmaciones como las del arquitecto y teórico Juhani Pallasmaa; «mi cuerpo es realmente [...] el verdadero lugar de referencia, memoria, imaginación e integración»¹⁵¹. Y esto es así debido a que:

«Contemplamos, tocamos, escuchamos y medimos el mundo con toda nuestra experiencia corporal y el modo experiencial pasa a organizarse y articularse alrededor del centro del cuerpo»¹⁵².

De nuevo una escultura nos ayuda a comprender lo que estamos tratando, es la intervención de Evaristo Bellotti¹⁵³ en el Palacio de Cristal del parque del Retiro en el otoño de 2008, una intervención mínima en el espacio diáfano del palacio pues al entrar lo primero que uno piensa es «¿Dónde está la escultura?»¹⁵⁴.

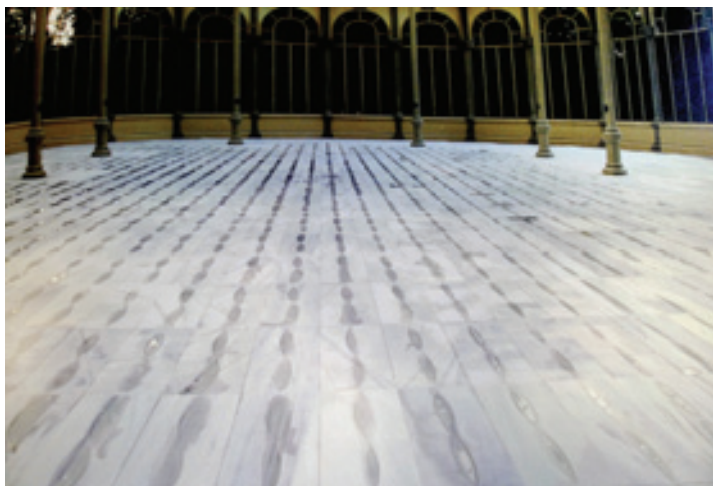


IMAGEN 34: Evaristo Bellotti, intervención en el Palacio de Cristal del parque del Retiro, Madrid, 2008.

La escultura es una extensión de 1000 m² de mármol blanco de Macael formada por 3204 piezas de 3 x 100 x 33 cm que cubre completamente el suelo. Una pieza horizontal que

¹⁵¹ PALLASMAA, J. (2010): *Los ojos de la piel*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili (2005), pág. 11.

¹⁵² *Ibídem*, pág. 66.

¹⁵³ *Evaristo Bellotti Escultura* (2008), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Cat. Exp.

¹⁵⁴ En CASTRO REY, I. (2008): *Life by Water*. Disponible en internet en: <http://salonkritik.net/08-09/2008/10/life_by_water_I._castro_r.php>. (Consultado en marzo de 2013).

transforma el espacio al incorporar el agua como material alojado en las depresiones cóncavas del mármol, y de este modo define el lugar a través de lo táctil, pues los visitantes andan descalzos por el palacio, en un uso insólito de un edificio público que propone una experiencia donde el cuerpo es el que juega.

«Lo puramente óptico está subordinado a una experiencia del tacto, del volumen, de la forma que se puede atravesar [...] Sentimos con los pies»¹⁵⁵.



IMAGEN 35: Evaristo Bellotti. Detalle de la obra. 2008. El agua era vertida por la mañana y formaba charcos en las depresiones curvas. A lo largo del día se iba evaporando sometida al desgaste del calor y los juegos de los espectadores.

Una intervención mínima que se desplaza de la pulsión espectacular de la máxima visibilidad y se concentra en la experiencia de un espectador que ve cómo el suelo tiembla bajo los juegos de luz entre el cristal y el agua, mientras percibe el espacio por los pies y experimenta el lugar con todo el cuerpo a través de una simple propuesta lúdica que integra sentidos tan poco interpelados como el tacto, el oído y el olor.

Para analizar las causas del porqué se ha desatendido la noción de cuerpo, empezamos con la reflexión de la antropóloga Constance Classen, que considera que un obstáculo conceptual clave que ha favorecido la ausencia de las investigaciones sobre lo sensitivo ha sido la consideración de que los sentidos son transparentes y, por lo tanto, anteriores a la cultura, es decir, que su naturaleza es puramente biológica. Por esto defiende que:

¹⁵⁵ Ibídem.

«la percepción sensorial es un acto no solo físico, sino también cultural. Esto significa que la vista, el oído, el gusto, el tacto y el olfato no solo son medios de captar los fenómenos físicos, sino además vías de transmisión de valores culturales»¹⁵⁶.

Esta afirmación que asume que los órganos de los sentidos son aquello que media entre la persona y la realidad, y por lo tanto son los transmisores de los códigos inmateriales que estructuran una sociedad y su mundo, es una afirmación que se sustenta también desde la neurobiología, que como hemos visto demostraba la conexión del sistema límbico con el neocórtex, donde se producía la integración de informaciones del mundo físico, emocional y del conocimiento. Los sentidos están vinculados, por lo tanto, con toda una gama de valores y emociones, y su uso está pautado según unas normas sociales determinadas.

Por esta razón, Classen habla de un *modelo sensorial* según el cual los miembros de una sociedad interpretan, traducen y construyen las percepciones de una cosmovisión particular, y que revela sus aspiraciones, preocupaciones e interrelaciones, con las que se elaboran los paisajes de sentido. Decir que la percepción está condicionada por la cultura es decir que toda experiencia sensorial es también cultural y con ella la experiencia vital, aquella que incluye por supuesto la experiencia cognitiva. Este modelo no es estático ni uniforme, es tan solo una estructura básica de percepción a la que se adhieren o se resisten los miembros de una comunidad.

«Las cuestiones políticas y sexuales están impregnadas de valores sensoriales, al igual que todas las cuestiones importantes para una cultura, desde las creencias y las prácticas religiosas hasta la producción y el intercambio de bienes»¹⁵⁷.

Como muchos otros investigadores, Classen afirma que la cultura occidental moderna ha dado preponderancia a la vista, al considerarla como el único sentido con una importancia decisiva porque está ligado a la razón y a la observación científica, es decir, a la adquisición de conocimiento. Al considerar la vista como el sentido de la inteligencia y, por lo tanto, superior, esta cultura también ha establecido otros sentidos como inferiores: el tacto, el gusto y el olfato son entendidos como primitivos y propios de la no civilización. Además, la vista es el sentido de la distancia, mientras que el tacto, el olfato o el oído son los sentidos de

¹⁵⁶ CLASSEN, C.: *Fundamentos de la antropología de lo sentidos*. Disponible en línea en: <<http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html>>. (Consultado en abril de 2011).

¹⁵⁷ *Ibidem*.

proximidad, unas características que no dejan de ser buenas metáforas de los modos de estar entre los sucesos del mundo. Es decir, el gusto, el tacto y el olfato son demasiado próximos a lo corporal, a lo puramente animal y, por lo tanto, a lo irracional, como para ser destacados intelectualmente, y tal y como critica Juhani Pallasmaa «son restos sensoriales arcaicos con función meramente privada y, normalmente, son suprimidos por el código de la cultura»¹⁵⁸, en una operación de reductivismo sensorial que debilita nuestra capacidad de participar en el mundo. Si esta jerarquización de los sentidos es entonces una trama más del mapa de los valores de una sociedad, Juhani Pallasmaa interpreta la supremacía de la visión de este modo:

«Existe una tendencia muy sólida de la vista a captar y a fijar, a cosificar y a totalizar: una tendencia a dominar, asegurar y controlar [...] estableciendo una metafísica ocularcentrista de la presencia al mantener la racionalidad instrumental de nuestra cultura y el carácter tecnológico de nuestra sociedad»¹⁵⁹.

Para seguir analizando esta cosmovisión, añadir que, para David Le Breton, la vista es el sentido que proyecta a uno mismo hacia el exterior, en oposición al oído al que considera como el sentido de la interioridad. Sin embargo, hay otra diferencia importante; igual que siempre se puede decidir cerrar los ojos, no ocurre lo mismo con el oído, ya que no podemos dejar de oír a voluntad, y es quizá por ello que al mismo tiempo considera al oído como el sentido que humaniza los lugares.

El antropólogo completa el sistema sensitivo, en el que la percepción del mundo a través de los cinco sentidos es resultado de una educación culturalmente codificada, con la reflexión de que este sistema es también el resultado de una experiencia personal única. Subrayamos entonces la incorporación de la experiencia propia como factor esencial por ser esta el material de cada una de las vidas individuales. Los códigos sensitivos para David Le Breton se organizan según una matriz que da significado a las distintas experiencias sensoriales, y que es adquirida a través del aprendizaje, una matriz que dice qué experiencias puedes vivir y cuáles de ellas son válidas o no:

«Frente a la infinidad de sensaciones posibles en cada momento, una sociedad define maneras particulares para establecer selecciones, planteando entre ella y el

¹⁵⁸ PALLASMAA, J. (2010), *op. cit.*, pág. 16.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pág. 18.

mundo el tamizado de significados de los valores, procurando de cada uno de ellos las orientaciones para en el mundo y comunicarse con el entorno»¹⁶⁰.

Es decir, los códigos culturales condicionan nuestro modo de percibir a través de los sentidos y, sin embargo, hay que recordar una obviedad: nuestra experiencia de la realidad es multisensorial. Constance Classen nos dice que el modelo sensitivo es un sistema al que los individuos se adhieren o se resisten, y además David Le Breton subraya la noción de la experiencia personal única como copártcipe en la construcción del sentido de la percepción.

Por lo tanto, podemos asumir que como los modelos no son ni estáticos ni absolutos se multiplica la pluralidad de experiencias y su capacidad para ser compartidas entre sus actores. Por otra parte, también es posible preguntarse qué ocurriría si no existiera ningún modelo y si, en ese caso, sería posible compartir información.

Por ejemplo, porque la realidad es multisensorial e intersubjetiva, somos muchos los que nos podemos reconocer en el relato de los paseos que el joven Marcel Proust¹⁶¹ hacía por el camino de Guermantes, donde la percepción viva del camino, la vegetación, la temperatura, la luz y el color elaboran una experiencia rica y densa que apela constantemente al sentido de la materialidad de la realidad como el hilo conductor de su vivencia, no solo afectada, sino «infectada» por el placer y bienestar que a través de los sentidos encontraba, unos sentidos cómplices con el entorno que descubrían, porque eran precisamente esos sentidos los que hacían emerger las emociones, y, con todo ello, surgía una conciencia profunda del mundo y de sí mismo: ese relato consciente que teje las relaciones entre sus percepciones y sus tribulaciones personales, con impresiones que se adhieren a los sucesos que ocurren, observa, oye. Sensaciones, analogías, digresiones, reflexiones que se arman desde una percepción que también es memoria e imaginación, en un proceso de complementariedad entre sí mismo y el entorno. Es un proceso emocional porque es al mismo tiempo discernimiento de lo que hay de valor para sí mismo en ese entorno, y es también inclusión de elementos heterogéneos que se interpelan entre sí, es decir, es por adición e interrelación —no por reducción, separación y análisis— con lo que logra componer esa experiencia unitaria y memorable que para el autor configuraron sus felices paseos alrededor del pueblo durante los veranos de su adolescencia.

¹⁶⁰ LUTZ, B. (2008): «Reseña de El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos», *Argumentos, estudios críticos de la sociedad*, vol. 21, núm. 57, mayo-agosto, 2008, México: Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 213-218. Disponible en línea en: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/59511124009>>. (Consultado en abril de 2012).

¹⁶¹ PROUST, M. (2009): *En busca del tiempo perdido. Por la parte de Swann*, Barcelona: Lumen. (1913).

De este modo, se trata de una percepción multidimensional que ocurre a través de la integración de los sentidos en ese centro de la experiencia que es el cuerpo, respecto a la que Juhani Pallasmaa dice:

«Cada experiencia conmovedora de la arquitectura es multisensorial, las cualidades del espacio, de la materia y de la escala se miden a partes iguales por el ojo, el oído, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto y el músculo»¹⁶².

Es esta una afirmación que también se puede sostener si en vez de hablar de arquitectura hablamos de vida, y en vez de hablar de espacio, hablamos de entorno. Para ayudarnos a hacer esta extrapolación, contaremos con el filósofo J. Dewey y su concepto de «experiencia plena», como se verá más adelante.

Para continuar con la reivindicación de la importancia de los sentidos en nuestras vidas, podemos observar lo más próximo, nuestro contexto cotidiano; en Occidente el modelo sensitivo no solo ha privilegiado al ojo, que, si bien necesita interactuar junto al resto de los sentidos, sin embargo, no puede porque se encuentra aislado:

«[S]e eliminan e inhiben los otros sentidos, con lo que se reduce y restringe cada vez más la experiencia del mundo a la esfera de la visión. Esta separación y reducción fragmenta la complejidad, la globalidad y la plasticidad innata del sistema perceptivo, reforzando la sensación de distanciamiento y alienación»¹⁶³.

La supremacía de la visión que tiende a restringir las experiencias vitales en experiencia retinianas produce un sentimiento de desacoplamiento, de des-sensualización de las relaciones con la realidad; lo que, por una parte, ha nutrido la dinámica de separación, ordenación, clasificación y dominio del pensamiento abstracto y universalizante de la racionalidad tecnológica, pero, por otra, ha favorecido la «insensibilización» del mundo para convertirlo en una imagen fija y fragmentada.

Este paradigma tecnológico ha sido el símbolo victorioso de la modernidad y del dominio sobre la naturaleza, sin embargo, con su énfasis excesivo y excluyente ha continuado mostrando sus límites y contradicciones fundacionales. Otro detonante inesperado, como lo fueron

¹⁶² PALLASMAA, J., *op. cit.*, pág. 43.

¹⁶³ *Ibidem*, pág. 41.

en su momento las guerras mundiales, que cuestionaron por primera vez el uso de la ciencia y la técnica, es en este caso la crisis económica en Estados Unidos y Europa inaugurada en el 2008 la que ha vuelto a fracturar, de nuevo en lo que parecen ser tan solo sus márgenes, la creencia en el modelo tecnológico dominante actual: el desarrollismo insostenible, que impulsa el crecimiento ilimitado en un mundo de recursos limitados.

Un modelo de progreso que enrarece hasta grados inesperados nuestros modos de estar en el mundo y de percibirlo. Un ejemplo de estas derivas distorsionantes puede ser lo que desde hace décadas se ha defendido como práctica habitual: las ventanas de los edificios de oficinas que no se abren porque el aire acondicionado crea un constante microclima interior supuestamente idóneo. En palabras del arquitecto Manuel Gallego:

«Parece que la vivienda esté pensada para algo distinto del usuario. ¿Cómo voy a tener a un tipo tras un cristal tintado si puede abrir la ventana y respirar? Poder ver el amanecer o una tormenta..., ¿cómo se pueden anular esas experiencias de la vida de una persona si las puedes tener a mano? [...] hay relaciones que son intrínsecas al ser humano: el ruido del agua, estar debajo de un árbol..., aunque llegue la estupidez y las olvide, pero son cosas pasajeras, vendrán épocas en las que habrá que derribar muchas cosas. [Y respecto a la realización de un edificio de oficinas con ventanas que se abren] [...] para que entre la brisa del mar, pero sabía que me enfrentaba a hacer algo proscrito, estamos en un mundo en el que el hombre es ante todo un consumidor»¹⁶⁴.

El arquitecto defiende, con un sentido común un tanto insólito, desgraciadamente, una experiencia sensible e inmediata de la realidad y de la arquitectura, es decir, del entorno en el que habitamos. Sin embargo, el abuso del artificio tecnológico ha construido mundos asépticos y aislados, todavía muy celebrados por estar vinculados como se ha señalado a la noción moderna del progreso, y esto pese a las críticas, que, si bien quizá todavía no son mayoritarias, sí que asumen el factor sensitivo como elemento clave:

¹⁶⁴ Entrevista al arquitecto Manuel Gallego, premio de Oro de los Colegios de Arquitectos de España, 2012, que se puede encontrar en I. SANCHIS (2012): «A los paisajes y a las personas los recuerdo por su luz», *La Vanguardia*, 25 de noviembre de 2014. Disponible en línea en: <<http://www.lavanguardia.com/lacontra/20120417/54284857747/M-gallego-paisajes-personas-recuerdo-luz.html>>. (Consultado en abril de 2012).

«La inhumanidad de la arquitectura y la ciudad contemporáneas puede entenderse como consecuencia de una negligencia del cuerpo y de la mente, así como del desequilibrio de nuestro sistema sensorial»¹⁶⁵.

A esto se le añade un nuevo signo de los tiempos que también sigue nutriendo esta reducción o simplificación de la experiencia sensible; la proliferación de las pantallas en la época de la comunicación instantánea, lo que nos lleva a una vida cotidiana contemporánea hipercodificada por la presencia de los impactos audiovisuales, en una continua interpelación a determinados sentidos, en concreto a los dos códigos sensitivos que asume este formato de consumo global, la vista y el oído.

Todos estos factores han favorecido que desde diversos ámbitos se empiecen a reivindicar los sentidos como un bien hasta ahora poco favorecido, unos sentidos entendidos en todo su conjunto y que quieren interactuar en directo con la realidad, sin los preceptivos dispositivos intermedios, porque parece lógico pensar que el sentir con todas nuestras posibilidades es una condición necesaria para vivir con todas nuestras habilidades para el bienestar.

Para continuar observando cómo son tratados los sentidos en el mundo actual, surge una pregunta inmediata: ¿Cómo es posible que sea este un tema que parezca interesar a muchos y que, sin embargo, apenas sea tratado explícitamente desde el campo de las artes? El estudio divulgativo de lo que la ciencia aporta al conocimiento de nuestra naturaleza sí parece ser objeto de atención clara en aquellos territorios en los que se vislumbra una posibilidad de obtener una rentabilidad económica directa, como es el caso de la publicidad, una estrategia que inunda nuestro día a día, y condiciona más de lo que quisiéramos nuestros hábitos, y que para lograr sus fines de consumo explora las informaciones que se generan desde los diversos campos del conocimiento. Una publicidad que emerge como una de las más poderosas productoras de imágenes y de audiovisuales de impacto global, es decir, productora de objetos de deseo, discursos, valores, actitudes, expectativas y decisiones.

A lo largo de este texto se ha hablado de la existencia de la llamada neurocultura, donde algo tan propio del saber experto como es la neurociencia está presente en la vida cotidiana; es más, de alguna manera se puede decir que está de moda, como demuestran los artículos de los medios de información generalista que son capaces de instalar el prefijo «neuro-» a

¹⁶⁵ PALLASMAA, J., *op. cit.*, pág. 18.

casi cualquier tema¹⁶⁶ en el que el papel de los sentidos sea relevante, más en concreto el de la vista por los motivos ya explicados, haciendo, eso sí, interpretaciones parciales y más que discutibles bajo objetivos no tanto de divulgación como de consumo.

Un entorno mediático que condiciona y amplifica una manera de hacer y de percibir, porque esta moda *neuro-* de la que hablábamos ha derivado, por ejemplo, en lo que se ha venido a llamar *neuromarketing*, un campo de estudio donde se pretende establecer los mecanismos de consumo a partir de la estimulación sensitiva de ciertos procesos mentales y sus áreas cerebrales. En gran medida, se trata de la voluntad de activar el sistema límbico tal y como lo hemos descrito en el epígrafe anterior, a través de una estrategia de persuasión que, utilizando como vehículo los sentidos de la vista y del oído, involucre al cerebro emocional para activar el deseo y la elección de un determinado producto de consumo. Es más, no solo estimular los sentidos, sino también computar las reacciones emocionales que de ello se deriva, en un análisis que investigadores del MIT, Instituto Tecnológico de Massachusettss, denominan «computación afectiva»¹⁶⁷. Se trata del desarrollo de programas informáticos, que, a través de cámaras y sensores, son capaces de medir e interpretar los estados emocionales del usuario —por ejemplo, desde el ordenador, el teléfono móvil o la televisión— analizando el ritmo cardiaco, el estado de las pupilas o las expresiones faciales. Una información que luego puede ser utilizada con diversos fines; por una parte, para estudios de mercado, porque este mercado sabe que las emociones se aplican sobre las decisiones de consumo; por otra parte, para el diseño de programas de gestión emocional, como, por ejemplo, la terapia para el autismo que utiliza una camiseta que, tras analizar las reacciones fisiológicas, se ilumina de diferentes colores según el estado emocional.

Más allá del cuestionamiento obvio del uso de las últimas herramientas científicas con el objetivo de determinar conductas preestablecidas y rentables, y de la elaboración de una estrategia capciosa que se aplica sobre el ser humano entendido como un mecanismo manipulable —un ejemplo de la valoración ética que se les otorga a estas prácticas es que las consultoras que las realizan no hacen públicos los nombres de las empresas para las que trabajan— subrayar que este es un tipo de conocimiento que está hoy en día listo para ser

¹⁶⁶ MARTÍN ARAUJO, L. (2012): «NeuroModa, la estática del cerebro», *El País SMODA*, núm. 27, 24 de marzo de 2012. Disponible en línea en: <<http://smoda.elpais.com/articulos/neuro-moda-la-estetica-del-cerebro/1303>>. (Consultado en marzo de 2012).

¹⁶⁷ EL ASRI, L. (2014): «Computación afectiva, la última frontera de la privacidad: ¿sabrán las máquinas lo que sentimos?», *Eldiario.es*, 2 de octubre de 2014. Disponible en línea en: <www.eldiario.es/hojaderouter/tecnología/Computacion_afectiva-emociones-privacidad_0_308669344.html>. (Consultado en octubre de 2014).

difundido y aplicado. Además, este conocimiento científico, por incipiente que sea todavía, en estos casos ya fortalece y legitima con su relato estas prácticas de las que, si bien el consumidor no tiene apenas un conocimiento concreto, sí que las intuye, lo que no impide paradójicamente el estar afectado en mayor o menor grado pues configuran los relatos dominantes del espacio público.

La invasión masiva, preferentemente de los dos sentidos privilegiados —el ojo y el oído— en cualquier espacio y soporte es una estrategia de publicidad que se expande no solo al consumo de bienes, sino también a las pautas de funcionamiento de toda comunicación, tal y como lo demuestran las derivas contemporáneas de los ámbitos periodísticos, políticos y culturales en lo que Guy Debord llamó *sociedad del espectáculo*¹⁶⁸, una sociedad en la que las ideas o los objetos son por igual productos-imagen pensados para el impacto de la persuasión instantánea. Estas estrategias interpelan a los individuos desde la apariencia visual y el sonido, a veces también desde el tacto, el olor y el gusto, es decir, pretenden incidir directamente en la imaginación sensorial de los individuos. Tentados por la amnesia sensitiva, nos podría parecer una invasión banal pero en absoluto es intrascendente; afecta de un modo profundo a la naturaleza de las personas ya que opera con el material con el que se teje el imaginario del mundo.

Entonces, el reflexionar sobre la consideración de los sentidos como coprotagonistas de nuestra percepción, experiencia y conocimiento de la realidad parece necesario en un contexto donde la clave de lo sensitivo es una herramienta omnipresente desde la que se apela a nuestra conciencia, y con la que se construyen nuestros escenarios cotidianos.

La fuerza de los sentidos como interconexiones con el mundo no puede infravalorarse, todavía menos cuando nuestro entorno está impregnado de constantes reclamos a través de ellos. Y además, ahora, cuando la ciencia sostiene que es precisamente la activación de estos vínculos sensitivos lo que no solo nos permite sobrevivir, sino construir nuestra integridad y también nutrir la evolución del cerebro y de nuestro ser a través de la notable propiedad de la neuroplasticidad. Los sentidos son los órganos a través de los que se participa directamente de los sucesos del mundo que nos rodea, y los sentidos son los primeros constructores del pensamiento que se establece desde la sensibilidad y la experiencia.

¹⁶⁸ DEBORD, G. (1999): *La sociedad del espectáculo*, Valencia: PRE-TEXTOS (1967).

Sin embargo, tal y como decíamos al inicio, los sentidos han sido ninguneados, bien por la hipertrofia de la razón, bien por lo que se podría considerar una variación de esta creencia cuando menosprecia lo biológico, y es, como nos dice Constance Classen, por considerarlos transparentes, con esa invisible neutralidad aparente que en realidad está cargada de sobreentendidos culturales. La cultura occidental tiene una larga tradición en este sentido, desde Platón la subordinación de los sentidos, sinónimo de incertidumbre, mutabilidad y caos, a la idea, pura, abstracta y perfecta, ha permitido que se les expulse del mundo ideal, inmutable y ordenado del conocimiento. En su Teoría de las Formas, Platón supone una razón de naturaleza universal y eterna, cualidades de lo espiritual, para dibujar un idealismo que define al mundo material, el mundo sensible, como una copia imperfecta de las estructuras del mundo ininteligible y verdadero, el mundo de las ideas que es inaccesible a los sentidos.

Dentro de las tendencias idealizadoras de la función racional tampoco se puede obviar el papel con el que la tradición judeocristiana participa de esta negación del cuerpo. En ella se identifica lo sensible con lo sensual, y lo sensual como lascivo, un instinto básico que a través del deseo, del impulso y del apetito, conduce al pecado, que no es sino la degeneración del espíritu humano en su camino hacia la virtud. Por ello, el placer es tan solo la antesala del castigo, ya que no es en este mundo donde se debe esperar la felicidad; esta se logra al morir cuando por fin desaparece ese cuerpo impropio al que nos referimos, un residuo que contamina el alma pero que al desaparecer hace digno del paraíso al ser humano.

Un ejemplo ilustrativo es el del padre Ameline¹⁶⁹ que escribe en 1648 «un tratado de las pasiones [que] es un tratado de las principales enfermedades del alma», porque el cuerpo «está debajo del alma, y es con este sometimiento de los órganos que el hombre percibe los colores, los olores», solo con el advenimiento de Cristo se pondrá fin a «esta tiranía del cuerpo y a esta debilidad del alma para resistir una herida y una enfermedad que el pecado de Adán causó al alma», esta esclavitud no finalizará hasta la muerte con la que «entonces, entraremos en una paz completa».

Esta creencia de la Iglesia cristiana, cuya huella no podemos todavía eludir en nuestra cultura, deja a los sentidos en una posición complicada para competir con el éxtasis de la razón. Una razón que al penalizar a los sentidos elaboraba una estrategia operativa de dominio que, de alguna manera, es similar a la que en el mundo periodístico se llama «matar al mensajero»:

¹⁶⁹ Fragmentos del tratado citados en MALGOUYRES, P. (2002): «Sur la nature des passions», *Figures de la Passion*, Cat. Exp., París, Musée de la musique, Cité de la musique, pág. 16. Traducción personal.

cuando las noticias que nos llegan de la realidad no provocan el nivel de confort que deseamos, las obviamos. Como la realidad y la experiencia arrastran un grado de confusión y complejidad a veces elevado, entonces, como un acto instintivo de protección despreciamos los canales de comunicación, olvidando también que los sentidos son los instrumentos de interacción con esa realidad. Esta minimización del poder de los sentidos tiene algo de desconexión con la multiplicidad de la vida, lo que de algún modo significa negar su desorganización natural, y esto se logra a través de la mecánica de una razón huérfana de sus fuentes, una distorsión que goza de alto prestigio a pesar de que mutila la mente al obligarla a funcionar sin el cuerpo, como si eso fuera posible.

Esta tensión que el ser humano occidental tiene con la presencia persistente de la naturaleza en sí mismo tiene aquí otra de sus ramificaciones, la de sentirse de alguna manera herido, en una identidad que ha sido construida como culminación de la evolución; si reconoce lo biológico, lo puramente animal, que le atraviesa, de ahí sus innumerables intentos de separarse de lo vivo, de lo orgánico y perecedero, que es contemplado como material en bruto o directamente barbarie. El ser humano para reafirmar no solo su gobierno, sino su dominio sobre lo natural y sobre el mundo, erige una imagen estable de sí mismo bastante invulnerable, y de su lugar en el cosmos como el cenit inevitable de toda creación, y todo esto establecido desde la consideración de ser racional y, por lo tanto, superior, desde una noción de sí mismo que aspira a situarle a salvo de las contingencias elementales. Esta creencia quizá cumple la función de generar certidumbre en un entorno cambiante, de acotar el riesgo que eso supone para de este modo poder proyectarse en otras actividades de gran eficacia para la supervivencia, pero pagando con ello el precio de una interpretación parcial del mundo y de sí mismo.

Por otra parte, como hablar de los sentidos converge naturalmente con tratar del arte, decir que desde Grecia y Roma el arte ha dejado un rastro teórico¹⁷⁰ en el que se construye a sí mismo con las nociones de orden y proporción, con lo que se define como el factor diferencial que lo distingue del resto de la naturaleza y lo desliga de lo salvaje. En el arte radica pues el fundamento de lo verdaderamente humano, que es un ideal de la belleza materializada en el equilibrio, la serenidad de la razón y el número. Estos conceptos no se podrían entender sin conocer la geometría de Euclides y los cuerpos platónicos, que no son sino representaciones del arquetipo de la perfección, es decir, de lo regular, simétrico y plenamente cognoscible. Unas estructuras ideales del saber que describen el contexto en el que se modeló el canon

¹⁷⁰ Vitruvio es el autor de *De Architectura* (s. I a. C.), es el tratado sobre arquitectura más antiguo que se conserva y el único de la Antigüedad Clásica.

artístico del mundo clásico, donde el valor de lo humano se cifra en la manifestación de la razón, que construye el cosmos frente a la deriva irracional del caos. El arte, el mundo de lo sensible por excelencia, se armaba a sí mismo desde los ideales de la razón abstracta.

Las revisiones posteriores del Clasicismo siempre tendrán más presente a Apolo que a Dionisios¹⁷¹, al logos y al conocimiento frente al éxtasis y al caos. En cualquier caso siempre manteniendo esta dicotomía que polariza las tensiones entre el intelecto y los instintos, la escisión entre razón y sentidos como una clara frontera, cuanto menos teórica, que al penalizar todo lo que queda fuera del ideal consagra el método de la razón pura como garantía de la excelencia del sistema de lo humano, de su equilibrio y estabilidad frente a la confusión y el desorden del mundo natural.

La huella de lo que se considera el inicio de la cultura occidental, la cultura clásica, sigue estando presente en muchos de los valores ideológicos dominantes, y también en el desdén escéptico con el que el ser humano contempla el asumirse como ser vivo. Sin embargo, actualmente se quiere superar esa confrontación de la que hablábamos con un conocimiento de las funciones biológicas, sensitivas y emocionales del ser humano, que no conlleva el reducir su potencialidad, sino que por el contrario significa reforzar la experiencia vital desde su propia complejidad, lo que determina una necesidad de:

«relaciones mucho más amplias y precisas entre las partes constitutivas de su ser. [El ser humano] como tiene más oportunidades de resistencia y tensión, más proyectos de experimentación e innovación, tiene, por consiguiente, más novedad de acción, mayor rango y profundidad de la intuición y un aumento de la agudeza del sentimiento»¹⁷².

Como además hablamos desde el arte, desde el mundo de lo sensible, podemos poner el caso concreto de un elemento recurrente: el espacio, en el arte el espacio no es abstracto, ni tampoco es una simple percepción retiniana, sino que es un territorio de interacciones que se vive con el cuerpo, no solo con la mente o con la mente racional, no es el espacio de las matemáticas ni el de la filosofía, no es infinito, homogéneo, continuo, isótropo, medible ni inerte, el espacio del arte es el espacio donde suceden las cosas. El espacio de lo artístico está

¹⁷¹ Una «concepción griega de la belleza, que resulta ser mucho más compleja y problemática de lo que indican las simplificaciones efectuadas por la tradición clásica». En Eco, U. (2004): *La Historia de la Belleza*, Barcelona: Editorial Lumen, pág. 55.

¹⁷² DEWEY, J., *op. cit.*, pág. 26.

lleno de cualidades, de materiales, de sensaciones y de estímulos sensitivos, amén de todo lo demás, el resto de factores que los hacen posibles. El espacio en el que el arte trabaja es el espacio vivencial, aquel en el que es posible la percepción sensorial, no como un peligro de error intelectual, sino como motor de su vivencia. Frente al espacio abstracto, el arte ocupa el espacio de la experiencia; frente a la trama cartesiana vacía, el arte necesita de lo sensible, de la presencia material; frente al concepto de espacio abstracto e inmutable, el arte propone lo tangible, lo concreto, lo diverso y lo real. Y sí, esto es realmente lo que parece, la reivindicación del sentido matérico del mundo, y en consecuencia la reivindicación de los sentidos, frente a los tradicionales paradigmas culturales, a la ya nombrada des-sensualización de la realidad contemporánea, y frente a ciertos discursos teóricos que conspiran para debilitarlo.

Tratar con el espacio concreto y matérico no excluye el conocer los significados que articula, al contrario favorece su comprensión y, según mi entender, advierte acerca de las imprecisiones de toda aproximación que pretenda definir qué es el espacio en sí mismo, como si fuera posible interpretarlo como algo ajeno y exterior al hombre, a sus capacidades, a su experiencia, y a sus marcos tecnológicos e ideológicos.

En definitiva, resulta difícil de asumir una noción de lo humano que precisamente apoye sus principios esenciales en un lugar exterior a sí mismo, en un arquetipo imaginario de lo ideal, lo que conlleva a someter a un conflicto permanente el concepto y la realidad, mente y cuerpo, lo que deriva en la triste conclusión de que la vida cotidiana apenas merece ser experimentada, por lo que mejor sublimar algún aspecto parcial para así poder olvidarla.

En relación a esta dinámica del viejo paradigma de la razón que dar por sentado el papel irrelevante de los sentidos, no solo por inapropiados, sino incluso por ilegítimos en el ámbito de la conciencia verdadera, J. Dewey afirma:

«La elevación de lo ideal por encima y más allá de lo sensible inmediato, no solamente lo ha hecho pálido y exangüe, sino que ha conspirado con la mente sensible para empobrecer y degradar todas las cosas de la experiencia directa»¹⁷³.

Esto también invita a ser consciente de que no se puede pensar, ni hacer, como si el propio ser humano no tuviese un cuerpo, ni con él un sistema nervioso permanentemente interpelado

¹⁷³ DEWEY, J., *op. cit.*, pág. 36.

por el ambiente y sobre el que se expande y se construye, ni unas coordenadas de espacio, tiempo y materia concretas, ni en su afán de absoluto, asimilarse a sí mismo, al propio protagonista, como si fuese un punto ciego respecto a lo observado, una zona abstracta, inmutable, aislada, inorgánica e insensible, no sometida al cambio y al desconcierto de los procesos vivos; adherencias que al hacerse conscientes no significa que excluyan el equilibrio y el orden en su sistema, porque la historia muestra que si hay una aportación fundamental del ser humano es precisamente —frente a la sublimación de la abstracción— la de la conciencia de las relaciones naturales y su visibilización.

No podemos olvidar entonces que si las emociones son posibles es porque existe un sustrato que las nutre: los sentidos, y sin embargo hemos construido un mundo en el que aparentemente las emociones han estado relegadas a las zonas marginales de la consciencia cotidiana debido, entre otras cosas, a la valoración prioritaria de la producción y de la eficacia, y dados estos afanes dominantes, creíamos que, por ejemplo, la ausencia de emociones los favorecería en la toma de decisiones y de la acción, pero esto es tan solo un espejismo. La realidad, es que no se pueden eliminar las emociones de nuestro cuerpo, forman parte de nuestra sorprendente biología, y de nuevo recordamos que para tener emociones es obligatorio tener un sistema nervioso, un cerebro, del mismo modo que tener un sistema nervioso implica una percepción con atributos emocionales, y que son precisamente estas emociones las que nos ayudan a decidir. Decíamos que el cerebro emocional se encarga de generar las motivaciones y los valores que son el sustrato del pensamiento racional, y también que algunas investigaciones ahora se centran en la hipótesis de unas emociones que son incluso capaces de moldear la razón. Unas emociones que nacen a partir de la acción de los sentidos.

Entonces, mantener todavía la falta de valor de los sentidos nos aboca a un mundo reduccionista, y a una experiencia de la realidad que con su amputación conduce a una percepción menor y distorsionada. J. Dewey considera que los sentidos marginados y reducidos a un uso mecánico realmente acaban por ser una mera excitación superficial, la vibración por defecto de unos circuitos de transporte de datos para su almacenamiento:

«Padecemos las sensaciones como estímulos mecánicos o irritantes sin tener un sentido de la realidad que hay en ellos y tras ellos [...] El prestigio llega a los que

usan sus mentes sin participación del cuerpo y que actúan, en compensación, por medio del control de sus cuerpos y la labor de los otros»¹⁷⁴.

Lewis Mumford considera que el mal uso de la tecnología y el asilamiento de la inteligencia científica ha creado un patrón humano en el que «la inteligencia racional es inflada hasta darle proporciones sobrehumanas; las demás partes, desinfladas o desplazadas» porque de esta manera se reduce al hombre a ser máquina. Es este un nuevo tipo de hombre que de este modo «se reduce en lo posible a un manojo de reflejos»¹⁷⁵. Si nos detenemos un momento en lo que parece una exageración generalista, en un teórico que, por otra parte, no rechazaba la tecnología, podemos buscar en nuestro entorno cotidiano a ese ser humano programable, predecible, eficaz y rentable, en el que sobran las emociones, o al menos aquellas emociones de las que no se deriven en beneficio económico, y probablemente lo encontraremos.

En cualquier caso, esta infravaloración de lo emocional tiende a desarrollar el automatismo perceptivo, lo que deriva en que no se utilicen los sentidos para satisfacer el interés de la intuición, sino a considerar a la realidad como una dispensadora mecánica de piezas de conocimiento prefabricadas, no el medio natural de la experiencia vital original, olvidando que «la vida se produce a través de los órganos de los sentidos» y que «los sentidos están aliados con la emoción, el impulso y el apetito»¹⁷⁶.

«Cualquier derogación de ellos [de los sentidos], ya sea práctica o teórica, es inmediatamente efecto y causa de una experiencia vital que se estrecha y oscurece»¹⁷⁷.

Llama la atención la defensa que J. Dewey hace en 1934 de una mente que tiene una participación fructífera con el medio a través de la sensibilidad; sensibilidad con la que extraerá y conservará los valores que impulsarán su trato con el entorno:

«[La emoción] somete y dirige todo lo que es meramente intelectual»¹⁷⁸.

Esta es una afirmación que, como ya hemos visto, defiende la neurociencia de principios del siglo XXI, cuando se ha identificado en la amígdala el lugar de encuentro y valoración de las

¹⁷⁴ DEWEY, J., *op. cit.*, pág. 24.

¹⁷⁵ MUMFORD, L., (2009): *Textos escogidos*, Buenos Aires: Ediciones Godot.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 25.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 26.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 34.

informaciones sensoriales y cognitivas, y cuando se trabaja desde la certeza de la cooperación profunda entre el cerebro emocional y el racional.

La reivindicación de los sentidos que realiza el filósofo se apoya a su vez en la consideración de que los factores biológicos no son neutros; una afirmación que como ya hemos visto coincide con la de la antropología actual:

«En estas operaciones un estímulo orgánico llega a ser portador de significados, y las respuestas motoras se transforman en instrumentos de expresión y comunicación; ya no somos meros medios de locomoción y reacción directa»¹⁷⁹.

Es este otro factor más que subraya la contemporaneidad de su discurso al no diseccionar las actividades orgánicas según áreas de funcionamiento exclusivo con dinámicas aisladas, sino que considera al ser humano como un sistema integral donde los procesos están conjugados al unísono. En definitiva, para el autor, los sentidos tienen tres cualidades importantes:

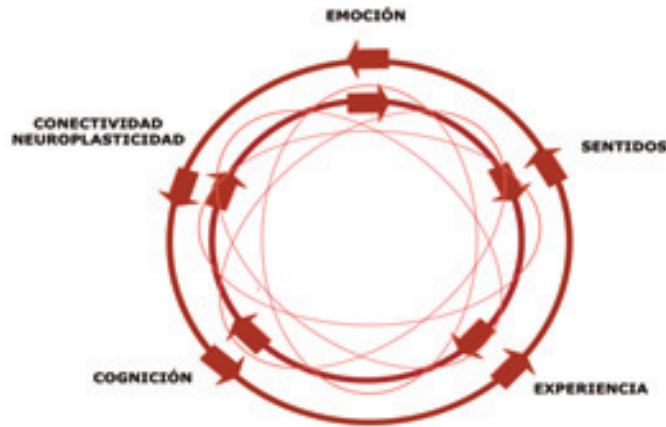
- 1- Son aquello que puede satisfacer el interés de la intuición.
- 2- Son el material que predispone a la acción.
- 3- Son los que gestionan la participación en relación al entorno.

Por lo tanto, concluye que los sentidos no pueden contradecir al intelecto porque la mente es su medio. Dicho de otro modo, los sentidos son la sensibilidad de esa mente, la herramienta que da acceso a la realidad a la que pertenece, y con los sentidos la mente elaborará y conservará los valores que le garanticen tanto su supervivencia como una vida digna de ser vivida.

Esta es una mirada que se aproxima a la realidad desde la multicausalidad, abriéndose a la reflexión de las diversas influencias que confluyen sobre un elemento, sin reducirlo a una única variable, lo que, junto a su mirada interdisciplinar, es el motivo por el que actúa como referente en este texto.

¹⁷⁹ Ibídem, pág. 29.

IMAGEN 36: Interrelaciones múltiples y circuitos de influencia.



3.2. Rehabilitar la experiencia

Nuestro cuerpo es un sistema abierto debido a que no solo está conectado con el entorno a través de los sentidos, sino que también es construido a partir del flujo de cambios que capta de ese entorno gracias a los sentidos. La percepción significa sensibilidad y la sensibilidad significa transformación, una actividad interna en los espacios neuronales y externa cuando se prolonga más allá del cuerpo a través de una acción, es decir, de alguna manera podemos considerar que los sentidos permiten ir más allá del límite estricto de la piel del ser humano.

Hasta ahora hemos insistido en un aspecto poco reconocido, el de que la experiencia —y cabe recordar que el conocimiento— es también corporal, biológico, está en el cuerpo, ya que en su proceso de elaboración se imprime una huella de esa experiencia:

«[O]curre en el sustrato biológico de nuestro cuerpo [...] el sistema nervioso es una parte integrante de nuestra unidad como seres biológicos, como unidades autónomas que somos»¹⁸⁰.

Ya se ha dicho que nuestras relaciones con el entorno no solo configuran nuestras experiencias, sino que también configuran nuestra biología: un estímulo provoca un cambio

¹⁸⁰ FUENTES, S. (2010): «Sobre la explicación científica y la complicación artística», *Dossier de la «Jornada de Investigación-Mac»*, celebrada el 5 de noviembre de 2010, Máster en Investigación, Arte y Creación, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

en el estado interno, los circuitos cerebrales se activan y crean una respuesta, una impresión, una percepción, cuya naturaleza es fruto de las huellas psíquicas y físicas, las del aprendizaje y de la memoria, esto es, de las trazas de lo que ha sido la materia de la experiencia.

Reinsertar lo biológico en la narración de significados lleva de la mano el incluir lo sensorial y, como hemos visto, la acción de lo emocional, debido a que:

«estos lugares comunes biológicos son algo más que eso; llegan hasta las raíces de lo estético en la experiencia [...] La maravilla de lo orgánico, de lo vital, la adaptación a través de la expansión [en vez de la contracción y la acomodación pasiva] se realiza efectivamente. [...] solo cuando un organismo participa en las relaciones ordenadas en su ambiente, asegura la estabilidad esencial para la vida»¹⁸¹.

La experiencia, en su significado semántico estricto, es el hecho de haber sentido o conocido, es decir, es la vivencia de un acontecimiento o, si se quiere, el resultado del proceso de la interacción entre la naturaleza y el ser humano. Los sentidos son los que posibilitan el inicio de esta experiencia y también su desarrollo, en una práctica que por muy habitual que sea no significa necesariamente que se despliegue de un modo mecánico:

«[L]a experiencia es el resultado, el signo y la recompensa de esta interacción del organismo y el ambiente, que cuando se realiza plenamente es una transformación de la interacción en participación y comunicación»¹⁸².

La experiencia no es un acto pasivo, una secuencia neutra e invariable respecto a uno mismo o respecto al entorno. Cabe recordar ahora que cuando se ha hablado de la estructura fractal de los procesos mentales —de la neurona, los circuitos, las áreas del cerebro y su conectividad— la neurociencia confirma que no hay ninguna recepción pasiva de información, sino que la recepción es selección y transformación. La habitual querencia occidental por el análisis logocentrista¹⁸³ llega a considerar a veces a la experiencia del presente como algo

¹⁸¹ DEWEY, J., *op. cit.*, pág. 16.

¹⁸² *Ibidem*, pág. 26.

¹⁸³ En la tesis doctoral del francés Jacques Derrida titulada *La voz y el fenómeno* (1973), el filósofo examina la teoría del lenguaje de Edmund Husserl, en la que da preferencia al habla como soporte del significado. Al rechazo por Husserl de la escritura en nombre del habla, *logos* (identificado como «presencia viva» de la palabra), Derrida lo califica de logocentrismo, la ideología del *logos* y la condena del grafema. En FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y. A. y BOUCHLOH, B. (2006): *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Madrid: Akal, pág. 686. Sin embargo, en esta investigación, la noción de logocentrismo se hace extensiva a toda supremacía del lenguaje que

inaccesible a la conciencia¹⁸⁴ verdadera, y esto es debido a la creencia de que la inmersión en la realidad es confusión, y a ella nos vemos arrojados inevitablemente sin contar con la distancia protectora de la razón pura, según un ideal de laboratorio de la inteligencia que, como observa Martha Nussbaum respecto a alguna teoría¹⁸⁵, se eleva tanto sobre la vida real que plantea serias dudas de que la incluya.

Esta noción nos sitúa como piezas no operativas y disociadas entre la realidad, incierta, y la eficacia del logos o la seguridad del concepto. Desde el abuso sistemático del discurso de la lógica lineal, la seducción por «la palabra razonada», donde es más importante la idea abstracta de las cosas que las cosas en sí, se puede tomar a la realidad no ya como una excusa apropiada para la construcción exquisita de un concepto, sino como un mero fantasma. Sin embargo, esta imagen poco alentadora podría ser reconsiderada si vemos la experiencia como ese escenario en el que la acción, el sentimiento y el significado son una misma cosa.

Esta explosión de un cerebro racional aparentemente desconectado de la red global que es la mente, es decir, una red que integra sentidos, sensaciones, emociones y experiencias, parece ser una deriva que ha encontrado un entorno especialmente favorable en nuestra cultura occidental. Esta mecánica superficial y excesiva, sin embargo, permite ser concientes con claridad de la potencia de los modelos sensoriales a los que los antropólogos hacen referencia y que resulta en palabras de Proust una tendencia general:

«También el testimonio de los sentidos es una operación mental en la que la convicción crea la evidencia»¹⁸⁶.

Una predisposición que reina en nuestra cultura automatizada y estandarizada del mundo moderno. El artista Olafur Eliasson trabaja desde esta premisa, y apoyado en los estudios del filósofo y premio nobel de literatura Henri Bergson, promueve una imaginación que devuelva al espectador la habilidad de asociarse creativamente con el mundo al recordarle que se

se erige como la única constructora de significado posible.

¹⁸⁴ Sirva la siguiente cita como ejemplo de ese logocentrismo, cuando en relación a que toda pregunta exige una respuesta que debe de ser dada con el lenguaje, el autor comenta: «Como en Derrida, en De Man la experiencia presente —el momento, el acontecimiento— es inaccesible a la conciencia. Todo lo que tenemos son sus huellas experimentamos momentos «pasajeros» [...] esta es una aguda y seductora narración, dando al efecto un giro logocéntrico». O'SULLIVAN, S. (2011): «La estética del afecto. Pensar el arte más allá de la representación», *EXIT BOOK: Un Mundo de Afectos*, núm. 15.

¹⁸⁵ NUSSBAUM, M. C., *op. cit.*, pág. 35.

¹⁸⁶ PROUST, M. (2009): *En busca del tiempo perdido. La Prisionera*, Barcelona: Editorial Lumen, pág. 198.

encuentra en el corazón de una experiencia subjetiva, y de esta manera lograr transformar el comportamiento perceptivo pasivo y redundante que deprecia la experiencia humana¹⁸⁷. En su instalación en el Kunsthalle Basel de 1997, *The Curious Garden*, crea microclimas sensoriales manipulando la temperatura y la luz en un recorrido por tres habitaciones consecutivas, en el que propone activar los sentidos y las experiencias corporales como plataformas elementales para la experiencia subjetiva. En la primera habitación uno se sumerge en una nube de luz amarilla que al entrar en la siguiente altera la percepción en una gama de violetas



que, sin embargo, se perciben en un espacio blanco, limitado por una pared vegetal, táctil y porosa, que acaba en una tercera habitación llena de frío y de aire en movimiento; una ventana abierta y un ventilador se aseguran de ello, todo lo demás es una piedra.

IMAGEN 37: Olafur Eliasson. *The Curious Garden*. 1997. Intalación en el Kunsthalle Basel. Habitación n.º 2.

Lo que Eliasson está visibilizando es una experiencia consciente siempre renovada, una experiencia vital que el filósofo J. Dewey defiende no como sinónimo de desorden y arbitrariedad, sino, por el contrario, como la única garantía de estabilidad con el mundo que no es puro estancamiento o desconexión. Una vivencia que permite un conocimiento que no es conceptualización ni clasificación, sino experiencia consciente que traza continuidades de forma individual y limitada, y que permiten las relaciones con las que se elaboran los significados. Una subjetividad que no es aislamiento, sino que precisamente se mueve en una zona de intersubjetividad, allí donde se integra lo personal y lo colectivo para lograr una diversidad que garantiza mayores niveles de resistencia y perdurabilidad en el sistema de lo humano.

¹⁸⁷ GRYSZTJN, M.; BIRNBAUM, D. y SPEAKS, M. (2002): *Olafur Eliasson*, London: Phaidon press Limited, pág. 73.

Considerar la experiencia como interacción con el medio es volver a insistir en la potencia de este entorno como partícipe en el diálogo vital:

«La primera gran consideración es la de que la vida se produce en un ambiente, no solamente en éste, sino a causa de éste, a través de una interacción con el mismo»¹⁸⁸.

La vida se produce a causa del ambiente y, por lo tanto, la experiencia también. Una experiencia que es el resultado global de unas acciones que han movilizado factores de muy diversa naturaleza, y donde, como se anticipaba, acción, sentimiento y significado son una misma cosa¹⁸⁹.

«La experiencia directa proviene de la naturaleza y del hombre en su interacción. En esta interacción la energía humana se reúne, se libera, se daña, se frustra o es victoriosa. Hay golpes rítmicos de deseo y satisfacción, pulsaciones de acción e inacción»¹⁹⁰.

De esto resulta la percepción unitaria de un suceso que tiene muchos agentes, una apreciación cuyo ritmo es discontinuo y es atravesada por una pluralidad de fenómenos que traman el sentido desde su vivencia individual, y que puede ser o no compartida por los otros.

«La experiencia, en el grado que es experiencia, es vitalidad elevada [...] significa un intercambio activo y atento frente al mundo, significa una completa interpenetración del yo y el mundo, de los objetos y acontecimientos. En vez de significar rendición al capricho y al desorden, proporciona nuestra única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo»¹⁹¹.

Es cierto para muchos que la vida está asociada a una noción de desorden, cuanto menos, aparente. Esta perspectiva incita a disfrazar el desconcierto natural que produce, elaborando estructuras o segmentos que ofrecen un lugar para cada cosa y una cosa para cada lugar. Pero, como avanzaba en el capítulo I, con la metodología de la investigación se aspira a no

¹⁸⁸ DEWEY, J., *op. cit.*, pág. 15.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, pág. 18.

¹⁹⁰ *Ibíd.*

¹⁹¹ *Ibíd.*, pág. 21.

confundir las herramientas de clasificación del conocimiento de la realidad con la realidad misma:

«La división de las ocupaciones e intereses en compartimientos trae consigo la separación de esa actividad comúnmente llamada “práctica” y la intuición, de la imaginación y el acto ejecutivo; del propósito significativo y el trabajo, de la emoción respecto al pensamiento y la acción. Los que describen la anatomía de la experiencia suponen entonces que estas divisiones son inherentes a la constitución misma de la naturaleza humana»¹⁹².

Pero este aparente tumulto que es la vida no es incompatible con el sentido ni con la emoción, más bien al contrario, son los instrumentos sin los que la experiencia de la realidad, que surge desde la tensión y a causa de ella, no podría desarrollarse de un modo activo, en un equilibrio donde el orden se ensaya también gracias a esa experiencia, un orden que no está impuesto desde afuera ni es ajeno a lo que sucede, porque no todo es flujo y cambio.

«Una vida, que no puede ser sino experiencia consciente. La esencia de esta es la percepción de continuidades en su forma individual y limitada»¹⁹³.

La experiencia supone la unión de los sentidos, necesidades, impulsos, significados y acciones, en la que la intervención de la conciencia añade regulación, poder de selección y redistribución. Es decir, en la experiencia el flujo de acontecimientos contiene una unidad general a pesar de la variación de sus partes constituyentes, una unidad que para el filósofo no es emocional ni práctica ni intelectual, pues estas son distinciones que la reflexión inserta a posteriori. Es en la experiencia de la vida común, fraguada también con la incertidumbre, donde se dan los momentos de conexión que son conciencia:

«No hay límite en la capacidad de las experiencias sensibles inmediatas para absorber en sí mismas significados y valores que —en lo abstracto— serían designados como *ideales y espirituales*»¹⁹⁴.

¹⁹² Ibídem, pág. 24.

¹⁹³ Ibídem, pág. 28.

¹⁹⁴ Ibídem, pág. 33.

Esta convergencia de la diversidad hace que encontremos de nuevo un argumento ya familiar a esta investigación, que es el de que un razonamiento que excluye los sentidos no puede alcanzar ninguna verdad consistente más allá de la conjetura teórica:

«La *razón* en su cúspide no puede alcanzar una completa aprehensión [...] tiene que bajarse en la imaginación, a la vivencia en el propio cuerpo de las ideas en un sentido cargado emocionalmente»¹⁹⁵.

Para J. Dewey la experiencia se podría entender como un espacio con dos ejes: el de la recepción, donde la percepción incesante puede llevar a la pasividad o a la acumulación de impresiones que a veces se confunden con la vida, y el de la acción, que también tiene una deriva propia, en la que su ejercicio ininterrumpido facilita la falta de reflexión que lleva a la dispersión y a la volatilidad de la vivencia. Desestructurar la intersección entre los dos ejes, el de la recepción y el de la acción, conlleva a disociar el pensamiento de la acción. En esta reflexión sobre la naturaleza de la experiencia, afirma entonces que es cierto que puede existir la acción sin tener una experiencia plenamente consciente, una acción que puede ser muy eficaz, pero demasiado automática para proporcionar sentido. Cuando solo existe finalidad, la experiencia es demasiado laxa e inconstante. Esto es debido a que no hay intencionalidad, ni tampoco proceso, entonces la experiencia es incompleta porque no tiene un significado más allá de su propio resultado pragmático. Es una experiencia desconectada, disociada, sin un valor característico que no sea la ejecución de una meta:

«Entre los polos de una eficacia sin miras y una mecánica, existe el curso de una acción en que, a través de hechos sucesivos, corre un sentido de significación creciente, que se conserva y acumula hasta el término que se siente como una culminación de un proceso»¹⁹⁶.

Sin embargo, lo que para el autor es tan solo una dinámica entre otras posibles, la de una acción para una experiencia vacía porque está disociada de todo valor que no sea su objetivo material, es el referente de los modos de vida triunfantes de nuestro siglo XXI, cuando se hipertrofia la rutina del materialismo pragmático, del utilitarismo que restringe la realidad a simples condiciones materiales, que a su vez son superficialmente reducidas a acciones finalistas disociadas de su contexto y de las consecuencias sobre dicho contexto. Este fenómeno

¹⁹⁵ Ibídem, pág. 38.

¹⁹⁶ Ibídem, pág. 45.

de disociación entre el valor y la acción, el del paradigma de la finalidad desconectado de significado real o de sus consecuencias, lo volveré a abordar cuando trate de lo social y lo ético en relación a lo emocional.

De vuelta a la naturaleza de la experiencia, al decir que esta no es la simple ejecución de una acción se quiere subrayar que es un proceso integral de relaciones interdependientes que no pueden ser disgregadas, o alguno de sus factores negado, sin alterar su desarrollo y sentido:

«Una experiencia tiene modelo y estructura, porque no es solamente un hacer y un padecer que se alterna, sino que consiste en éstos y sus relaciones [...] La acción y su consecuencia deben de estar juntas en la percepción. Esta relación es la que da significado; captarla es el objetivo de toda inteligencia. El objetivo y el contenido de las relaciones miden el contenido significativo de la experiencia»¹⁹⁷.

La experiencia es un proceso relacional que reúne emoción e inteligencia, por lo que no puede ser infravalorada como modelo de aprehensión del mundo por el paradigma de la razón exclusiva y excluyente, una razón aislada de la vida en directo. Además, si este fuera el modo, no solo se empobrecerían nuestras vidas y logros humanos, sino que también se estaría penalizando el conocimiento y la experiencia ordinarios. En este sentido, tal y como dice el escritor Georges Perec¹⁹⁸, lo que llamamos cotidianidad, algo de lo que el conocimiento experto no parece ocuparse demasiado, no es evidencia ni neutralidad —a pesar de su aparente transparencia—, sino opacidad, ceguera y amnesia. De esta manera, se reivindica también la experiencia de la cotidianidad, de la que no puede excluirse la complejidad y la incertidumbre:

«[Aceptar la experiencia cotidiana] con toda su incertidumbre, misterio, duda y conocimiento a medias, y revertir esa experiencia sobre sí misma para ahondar e intensificar sus propias cualidades, [para] transformarlas en imaginación y en arte»¹⁹⁹.

En definitiva, es a través de la experiencia que el ser humano se adapta y conecta con el entorno cambiante que le está interpelando, un entorno que es alteración permanente por lo que la experiencia mecánica no es una buena estrategia debido a que surge de la desconexión

¹⁹⁷ DEWEY, J., *op. cit.*, pág. 51.

¹⁹⁸ PEREC, G. (2001): *Especies de Espacios*, Barcelona: Montesinos.

¹⁹⁹ DEWEY, J., *op. cit.*, pág. 40.

—de las relaciones y sus significados— y se reduce a la finalidad, escindida de su proceso y contenidos.

3.2.1. La experiencia como germen de lo artístico

A principios del siglo xx la realidad del mundo occidental está marcada por el impacto de los avances científicos y tecnológicos, y asimismo el arte también vive su propia revolución, las vanguardias quieren acabar con una tradición que aislaba la obra de arte en los museos, los palacios y las iglesias. Aparece entonces un arte nuevo que empieza a resquebrajar los límites entre las disciplinas para producir una obra de arte total que quiere sentirse absolutamente intrincada con la vida. Es decir, se aspira a que el arte sea una fuente de experiencia vital y, con ello, negar que este arte sea un medio para la evasión en una vida que no merece mayor atención.

Este concepto vitalista del arte²⁰⁰ quiere acabar con el embotamiento academicista para devolver el arte a la vida, por lo que no se trata de reproducir la realidad, sino de producirla. Es cierto que los anhelos de las vanguardias chocaron con la cruel realidad sociopolítica de la Europa de la primera mitad del siglo xx, ahora bien, el impulso produjo nuevas prácticas y, sobre todo, una fuerza persistente que atravesó todo el siglo.

Con estos antecedentes históricos, y en un mundo contemporáneo que fabrica modelos sensoriales empobrecidos y experiencias homogeneizadas, donde los sentidos son infravalorados al igual que el cuerpo, en el que artefactos, insípidos o tecnológicos, invaden y desbordan nuestro espacio, el arte reclama a la vida su vitalidad y su realidad, y un modo de lograrlo es a través de la reivindicación de la experiencia como material de trabajo, algo que ocurre, por ejemplo, con el arte de acción.

La performatividad en el arte permite además introducir el tiempo como una variable nueva en las realizaciones del arte visual, tradicionalmente centrado en presentar objetos en el espacio a diferencia de la literatura y la música que explican aquello que sucede en el tiempo²⁰¹. Los actos teatrales multisensoriales de J. Cage, los *happenings* de Allan Kaprow en

²⁰⁰ «La activación de los sentidos», en K. RUHRBERG; M. SCHENECKENBURGER; C. FRICKE y K. HONNEF (2005): *Arte del siglo xx*, Barcelona: Taschen, vol. II, pág. 577.

²⁰¹ PERAN, M. (1998): «Arran de terra. Espais de la contemporaneïtat», *TRANSVERSAL. Revista de cultura contemporània: Territoris*, núm. 6, julio de 1998, Lleida: Departament de Cultura de l'Ajuntament de Lleida, págs. 55-59. Traducción personal.

los que acaba por desaparecer el papel de espectador, el Accionismo Vienés y sus «juegos de liberación», son obras de arte que en lugar de objetos materiales y tangibles buscan producir una experiencia de interrelación que pueda perdurar en la conciencia, una situación de inmersión plena que en sí misma sea conmovedora. Más allá de lo que tengan de incidentes y no de acontecimientos, de dinámicas de grupo, de terapia colectiva, de modos de relación o de supuestas escenificaciones de lo impulsivo, son actos para el desconcierto en un contexto moderno muy pautado y deshumanizado, que de alguna manera pretenden romper con las barreras entre el arte y el público reivindicando el principio de la creación permanente no ya del arte, sino de nuestras vidas.

Por otra parte, y dado el hilo argumental de esta tesis —la emoción como objeto del arte— quiero explicitar que el *Téatro de los misterios-orgías* de Hermann Nitsch o las automutilaciones de Günter Brus son acciones con una carga emocional importante, y probablemente sincera, que cobran mayor sentido si se observa el rígido contexto ultraconservador austriaco²⁰²; ahora bien, sin mayor conocimiento que el que aporta su lectura histórica, esta escenificación de alguna suerte de dolor, violencia, sufrimiento o destrucción con un lenguaje muy próximo al de la doctrina católica y su mundo de solemnes rituales no me interesa debido a que lo interpreto como una simulación afectada y efectista, es decir, básicamente impacto y espectáculo²⁰³.

²⁰² «La activación de los sentidos», en K. RUHRBERG; M. SCHENECKENBURGER; C. FRICKE y K. HONNEF (2005): *Arte del siglo XX*, Barcelona: Taschen, vol. II, pág. 584.

²⁰³ En este sentido también se manifiestan algunos críticos cuando afirman: «Obviamente, los accionistas vieneses malinterpretaron la latente pero inexorable espectacularización de la pintura como legitimación de un retorno al arte ritual, presente en la obra de Pollock y alimentada por la propia retórica del artista americano». FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y. A. y BOUCHLOH, B. (2006): *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Madrid: Akal, pág. 464.

IMAGEN 38: Kazuo Shigara. *Desafío al barro*. 1955, Tokio. Continuando con la idea del expresionismo abstracto según la cual el lienzo es escenario para la acción, Shigara la radicaliza al incorporar todo el cuerpo horizontal a la acción, para lanzarse y revolcarse sobre el barro de la galería mientras el público se congregaba alrededor.



En cualquier caso, el arte a partir del siglo xx está explícitamente preocupado por la experiencia y por la vida, ¿qué ha ocurrido? Y la vida, ¿está interesada en el arte? ¿Hay motivos para sostener este concepto vitalista de las prácticas artísticas?

El arte está profundamente involucrado en la vida, en sus valores, experiencias, y en la organización del espacio, el tiempo y la materia. Para J. Dewey hacer arte es intensificar el sentido de la vida inmediata, porque el arte se ocupa precisamente de cosas que pertenecen a la experiencia ordinaria, es decir, un arte que es una afirmación incondicional de la vida porque es una manifestación del valor que pueda llevar en sí. De esta manera concluye al decir que las obras de arte son: «celebraciones de las cosas de la experiencia ordinaria»²⁰⁴.

Si entendemos que la obra de arte no es solo el «producto» en sí mismo, sino la experiencia que de él se tiene, la obra de arte real es lo que ese «producto» hace en nuestra la experiencia²⁰⁵. En un campo como el artístico, polarizado entre el concepto y el objeto material, enfatizar el valor de la experiencia como causa, y también efecto, de la producción artística favorece su comprensión como un modo, otro más, de establecer vínculos con la realidad. De esta manera, se sitúa al arte como aquello que surge precisamente de la vivencia de esta realidad, es decir, de la experiencia cotidiana y de su trama de sucesos comunes, comportamientos e ideas que la recorren.

Esta reivindicación de un arte generado desde las experiencias concretas de la realidad cotidiana permite desvincularlo de lo mítico, de la habitual tentación que ciertas filosofías alimentan al situar al arte en una región no habitada por ninguna criatura, en una ubicación

²⁰⁴ Ibídem, pág. 12.

²⁰⁵ DEWEY, J., *op. cit.*, pág. 1.

que lo desconecta de los acontecimientos ordinarios, es decir, es esta una reivindicación que beneficia los vínculos de continuidad entre la experiencia estética y los procesos normales de la vida²⁰⁶.

Una perspectiva que no pretende disminuir la consideración de lo artístico, su dignidad y valor, sino que quiere remarcar el abuso de definiciones y cargas conceptuales que sobre el arte se lanzan y que lo trasladan al mundo poco humano de lo divino, de lo etéreo y sublime. Al considerarlo de este modo se potencia su imbricación con la vida, a la que las prácticas artísticas de cualquier tipo incrementan y expanden, y con ello permite también que estas prácticas puedan impulsar la fuerza de la vida como germen de nuevas posibilidades.

Un aspecto de esta separación que todavía se mantiene entre el arte y la realidad es la identidad del artista. Es cierto que muchos artistas que nos sentimos alejados del estereotipo romántico del genio, al que con tanta asiduidad el entorno cultural nos empuja, nos preguntamos si ese relato de la disfuncionalidad social que se nos atribuye no es sino la materialización de las frustraciones colectivas que como válvula de escape imaginan un otro libre y enajenado de las estructuras de consenso. En este sentido, el filósofo también reflexiona sobre esa distancia entre el arte y el mundo:

«La hostilidad hacia la asociación de las bellas artes con los procesos normales de la vida es una clara señal, un comentario patético y aún trágico, de cómo esta es ordinariamente vivida. Solamente porque esa vida es generalmente raquítica, abortada, perezosa, o se lleva pesadamente, se mantiene la idea de que hay un antagonismo entre los procesos de la vida normal y la creación y el goce de las obras de arte»²⁰⁷.

Una vez señaladas algunas de las resistencias y prejuicios con los que se encuentra lo artístico para ser emplazado en continuidad con la vida, el autor añade que tanto el realizar arte como el percibirlo es un modo de fomentar la experiencia, y no solo por la ya comentada capacidad de intensificar la vida, sino porque genera los elementos de articulación de esta experiencia con el sentido y, por lo tanto, refuerza nuestras capacidades de obrar y comprender. El arte es entonces una prueba excelente de la unión entre lo material y lo ideal, entre las experiencias sensibles y los significados, entre lo que experimentamos cualitativamente y los valores culturales.

²⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 11.

²⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 31.

Para J. Claramonte, filósofo e investigador de los vínculos entre estética y política, traductor y autor de la introducción del libro tan recurrido en este texto de J. Dewey, lo relevante en el arte son:

«*los modos de relación* que se proponen en cada obra de arte, modos de relación que afectan a la percepción y la rearmen, que desde su específica codificación estética son capaces de alcanzar la organización más general de la experiencia infiltrándose desde lo más extraordinario a lo más cotidiano, transformando el mundo —en tanto repertorio establecido de gramáticas situacionales— callada y discretamente, sin pretender establecer nuevos catecismos que reemplacen a los ya existentes»²⁰⁸.

Es decir, con el arte se genera la oportunidad de aprehender los modos de relación, la pluralidad de vínculos y la coordinación de significados, que se manifiestan y se visibilizan a través de sus obras, y que de esta manera se incorporan a nuestra vida cotidiana al materializar la sensibilidad de esas relaciones, que son matizadas, significadas y recreadas. Un procedimiento con el que el arte ofrece una ampliación del espectro de lo sensible y de su sentido. En esta línea actúan claramente los jardines de los que hablaré en el epígrafe 2.1. del capítulo III, en los que el espacio es la materialización de una sensibilidad que actúa de resorte para desencadenar una experiencia global.

Hablábamos de la importancia de la experiencia completa y plena, una experiencia no mecánica que ocurre cuando se ha producido una inmersión en la vivencia, una experiencia que no es un mero reconocimiento o una proyección de una estructura previa que interrumpe a la percepción. Cuando es otra cosa diferente a esa reiteración automática, a una rutina cuya ausencia de complejidad nos desvincula, entonces es una experiencia integral que no se puede disgregar en piezas:

«[N]o es posible dividir en una experiencia vital, lo práctico, lo emocional e intelectual y enfrentar las propiedades de uno con las características de otros. La fase emocional liga a las partes en un todo, “intelectual” simplemente denomina el hecho de que la experiencia tiene un significado; “práctico” indica que el organismo está en interacción con los acontecimientos y los objetos que le rodean»²⁰⁹.

²⁰⁸ CLARAMONTE, J. (2008): «A modo de prólogo: algunas ideas para leer con Dewey», en J. DEWEY, *op. cit.*, pág. XIII.

²⁰⁹ DEWEY, J., *op. cit.*, pág. 63.

Una experiencia que tiene en el arte una de sus formas más completas, ya que la experiencia artística es esencialmente una secuencia de acontecimientos interdependientes, un proceso con ritmos y tensiones que acaban por acumularse en un momento determinado, tras absorber y asimilar los materiales de cada fase del movimiento. Es, por lo tanto, un juego de percepciones y sensibilidad, y no solo el objeto final.

El arte es además la verificación de que el ser humano, desde la estructura de su organismo, del cerebro, de los sentidos, del sistema muscular, usa y transforma los materiales y las energías de la naturaleza:

«El arte es la prueba viviente y concreta de que el hombre es capaz de restaurar conscientemente, en el plano de la significación, la unión de los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viviente. La intervención de la conciencia añade regulación, poder de selección y redistribución»²¹⁰.

De este modo, el arte es una de las maneras de reorganizar la experiencia, de organizar su valor. Si esto es así es lógico plantearse si existe, y en ese caso cuál es, la diferencia entre una experiencia ordinaria y una experiencia estética. Dewey, por una parte, considera que toda experiencia verdadera tiene cierta cualidad estética cuando es coherente e integral, es decir, cuando «todas las partes variadas se ligan unas con otras y no se suceden meramente una a otra». Sin embargo, por otra parte, afirma que si bien en la experiencia no artística también puede existir un propósito de consumación, este es independiente. Esto ocurre, por ejemplo, en una experiencia intelectual, donde la conclusión tiene un valor propio, mientras que en la experiencia artística no se reduce a él porque «un drama o una novela no son la frase final»²¹¹, es decir, no puede ser usada en fragmentos independientes, hay un propósito de interdependencia para una experiencia inclusiva, en una integración que sintetiza un mundo.

En definitiva, «el arte es una experiencia pero que no todas las experiencias son arte». J. Claramonte desarrolla esta idea al especificar que las experiencias en el arte no están regidas por unas instrucciones reglamentarias, sino por códigos abiertos y polisémicos, que generan posibilidades situacionales o modos de relación, por lo tanto, el arte insinúa posibilidades

²¹⁰ *Ibídem*, pág. 29.

²¹¹ *Ibídem*, pág. 64.

de relaciones humanas no preestablecidas y tiene además condiciones autosuficientes e individualizantes²¹².

Al hecho de que una experiencia actúe como germen de lo artístico se le añade también que sea la creación de más experiencia un fundamento de lo artístico y que, por ello:

«el significado mismo de un nuevo movimiento importante en todo arte es que expresa algo nuevo en la experiencia humana, algún modo nuevo, o de nuevo considerado, de interacción de la criatura viviente con su entorno. Y, volvámoslo a decir, lo hace sin ajustarse a precepto»²¹³.

En definitiva, dado que la experiencia es un fenómeno que está tanto en la creación como en la percepción de las obras de arte, por ser la experiencia causa y efecto de estas, se considera el arte como un acto más del proceso de adaptación del ser humano al mundo, una actividad singular de reorganización que tiene en la emoción el material en el que converge la diversidad, en una estrategia de inscripción en la realidad que es un modo de aprehender los factores de valor que entran en juego en las vidas para hacerlas más poderosas y significativas.

3.3. Las emociones que traman las situaciones del contexto

Al principio de este capítulo aparece la afirmación que hace la neurociencia en defensa de unas raíces de los códigos emocionales que son tan profundas que impregnan el resto de los procesos mentales, constituyendo de esta manera el soporte desde el que se despliegan las actividades racionales en particular.

Esto significa que, en contra de una creencia muy extendida, la emoción no se refiere únicamente a lo que ocurre en el interior de una persona, sino también a lo exterior, porque la emoción es también el marco desde el que enfocamos la mirada y, por lo tanto, la que decide la perspectiva y el asunto, es decir:

«las emociones conforman el paisaje de nuestra vida mental y social»²¹⁴.

²¹² CLARAMONTE, J., *op. cit.*, pág. XIV.

²¹³ *Ibidem*, pág. XV.

²¹⁴ NUSSBAUM, M. C., *op. cit.*, pág. 21.

Una emoción entonces que no es un agente aislado, no es una unidad autónoma ni un apéndice añadido a la percepción consciente, sino que está en su núcleo, es parte esencial de ella y, por lo tanto, esta emoción está trabada profundamente con los sucesos que la generan:

«Tendemos a pensar que las emociones son cosas tan simples y compactas como las palabras con que las nombramos. Alegría, tristeza, esperanza, temor, ira, curiosidad, son tratadas como si cada una, en sí misma, fuera una especie de entidad que entra ya hecha en escena, que puede durar largo o corto tiempo, pero cuya duración, crecimiento y desarrollo no afecta a su naturaleza. De hecho, sin embargo, las emociones son cualidades cuando son significativas de una experiencia compleja que se mueve y cambia»²¹⁵.

Una percepción no es una secuencia de información sensible a la que se le añade la emoción, para Dewey el objeto o la escena percibida están emocionalmente impregnados²¹⁶, cuanto menos en potencia. La emoción entonces está adherida a aquello que está valorando, en un amplio espectro cuyos polos son lo positivo y lo negativo, entonces, si forman parte del modo en el que se percibe, no existen unas cosas separadas llamadas emociones.

Que la emoción está en el núcleo de la vivencia y que de hecho acaba por ser su esencia y por lo tanto la de su recuerdo, parece claro para M. Proust, cuando reconoce que puede que los lugares y la realidad hayan cambiado pero no así la trama emotiva que sostuvo el relato de su vida en los jardines del Bois de Boulogne de París cuando era un adolescente enamorado:

«Los lugares que hemos conocido no pertenecen solo al mundo del espacio en el que lo situamos para mayor comodidad. No eran sino una fina capa en medio de impresiones contiguas que formaban nuestra vida de entonces; el recuerdo de cierta imagen es una simple añoranza de cierto instante y las casas, las carreteras, las avenidas son, ¡ay!, fugitivas como los años»²¹⁷.

Con este último párrafo del primer tomo de *En busca del tiempo perdido*, el escritor realiza toda una declaración de intenciones respecto a lo que considera valioso de sus experiencias de aquellos años, un cúmulo de impresiones galvanizado por una emoción. Impresiones que

²¹⁵ DEWEY, J., *op. cit.*, pág. 49.

²¹⁶ *Ibíd.*, pág. 61.

²¹⁷ PROUST, M., *op. cit.*, pág. 457.

constituían la materia de sus días y de sus pensamientos, la materia permanente de la vivencia que después rememora, el único paisaje persistente frente al flujo cambiante de los árboles, las casas y los vestidos de las mujeres. El núcleo esencial de su vida en el parque estaba configurado desde la proyección de sus ímpetus y deseos que seleccionaban y otorgaban un valor singular, único y personal, a toda una realidad que nacía bajo el influjo de sus aspiraciones, y con las que él construía un mundo inmerso en una emoción:

«[Apartarse de] la verdad sentida [...] es abolir todo lo más sagrado para nosotros, lo que ha constituido, a solas con nosotros mismos, en proyectos febriles de cartas y gestiones, nuestra apasionada conversación con nosotros mismos»²¹⁸.

Si bien Proust lleva más lejos esta fuerza de las impresiones —de modo que afirma que el simple razonamiento y los juegos intelectuales son una arbitrariedad fruto de la pereza o de la incapacidad para otorgar un valor personal a una verdad que así deviene necesaria— el paisaje de la sensibilidad humana es uno de los fundamentos del escritor, y a él se refiere Nussbaum cuando cita la idea del autor de que las emociones son los «levantamientos geológicos del pensamiento», respecto a la que comenta:

«Son estos pensamientos acerca del valor y la importancia los que hacen que su mente se proyecte al exterior [...] en lugar de permanecer inmóvil e inerte»²¹⁹.

La emoción es una captura al mismo tiempo que una abertura hacia la realidad, una impresión que, como se recoge en la introducción de este trabajo, conlleva un movimiento hacia fuera, motivo quizá por el que se la asocia con una suerte de inestabilidad indeseada o peligrosa. También es interesante el paralelismo que se establece entre esta emoción entendida como un elemento no aislado y la emoción que desde la neurociencia se contempla como el sustrato de los procesos mentales, esto es, no algo exterior que se incorpora al proceso racional, sino un elemento inseparable de un particular clima interno. Tanto desde el campo de la ciencia como desde el de la filosofía se defiende una noción híbrida de lo emotivo, que habita adherida a una secuencia de elementos heterogéneos.

²¹⁸ PROUST, M. (2009): *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*, Barcelona: Editorial Lumen, 1927, pág. 220.

²¹⁹ NUSSBAUM, M. C., *op. cit.*, pág. 21.

También decíamos que la experiencia es una unidad integral cuya cohesión venía dada por la vivencia consciente. Dentro de esta integración situamos también la presencia de lo emocional:

«La emoción es la fuerza móvil y cimentadora. Selecciona lo congruente y tiñe con su color lo seleccionado, dando unidad cualitativa a materiales exteriormente dispares y desemejantes. Proporciona, por lo tanto, unidad en las partes variadas de una experiencia»²²⁰.

Las emociones son las cualidades que logran hacer significativa una experiencia, por lo tanto, han requerido un espacio en el que desarrollarse, en el que adherirse a las cosas y sucesos, para desplegarse en un tiempo que sostenga su argumento, un proceso inviable en las experiencias mecánicas o finalistas, que por ello son incompletas. Por lo tanto, cualquier experiencia completa es emocional debido a que las emociones no existen separadas de una situación, están unidas radicalmente a acontecimientos y no sobrepuestas a ellos.

Para resaltar esta incorporación del espacio y del tiempo en el despliegue de un proceso emocional consciente, conviene añadir también la reflexión del neurólogo Robert Zatorre²²¹ que afirma que esta evolución también ocurre en la microescala de un proceso neuronal, cuando, por ejemplo, la tensión o expectativa generada por el estímulo de una composición musical que se disfruta moviliza primero aquellos circuitos del sistema límbico de preparación, y en el juego de anticipación o asombro que está en función de su grado de complejidad produce la satisfacción de lo inesperado para eclosionar en el momento culminante de placer o de resolución. Según sus propias palabras, el proceso cerebral del sonido tiene la estructura secuencial de la propia música o la de una narración literaria.

Volvemos así a encontrarnos con un patrón: el de la sucesión de los acontecimientos como condición de la experiencia, tejida desde la capacidad integradora de lo emocional. Un patrón donde también existe un ritmo, con el que una fase cesa mientras que la otra está latente, se prepara mientras se están asimilando los materiales según un proceso dinámico, un proceso que en el arte deriva en una meta que no es independiente ni autosuficiente:

²²⁰ DEWEY, J., *op. cit.*, pág. 49.

²²¹ ZATORRE, R. (2012): Conferencia citada.

«El fin, el término es significativo no por sí mismo, sino como integración de las partes»²²².

Decía al principio que una cualidad de lo emocional es su fundamento subjetivo, y por ello, en tanto que vivencia personal, se ha visto desconsiderada como objeto de estudio precisamente por ser un tipo de apreciación demasiado tendenciosa o individualista. En este sentido, Spinoza advierte de dos cosas: primero, de que los afectos o emociones como «son producto del cuerpo afectado y del afectante»²²³, esto es, no se sabe a qué o quién corresponden, pues son propias de ese lugar de relación cuya verdad es ambigua, y la segunda es que derivan en ideas inadecuadas formadas desde conexiones imaginativas y fortuitas por lo que necesitan ser *corregidas* por la razón:

«[P]or tanto encierran a cada individuo en su pequeño y privado mundo afectivo, el de sus propias pasiones»²²⁴.

Sin embargo, sin entrar a discutir la posible ambigüedad de lo emocional ni tampoco el substrato biológico o cultural común que las hace posibles, no se puede dejar de constatar lo evidente, que es que, si bien es cierto que lo emocional trata de valoraciones personales, estas ni son intransferibles ni son únicas, sino que más bien son experiencias humanas comunes que en un momento u otro y en contextos diversos cualquiera de nosotros ha vivido en su singular disposición.

De esta manera, podemos entonces hablar de cómo exteriorizamos esa subjetividad común, un patrimonio emocional colectivo que además nos permite y nos dispone a relacionarnos unos con los otros según vínculos más fértiles. En este sentido, el arte ofrece un campo excepcional para esta exteriorización de la intersubjetividad. Como ejemplo de ello nos sirve una obra de L. Bourgeois, que nos habla de un territorio emocional no ajeno a algunas vidas, la combinación de reclusión forzada y abandono que habita en los mundos domésticos y familiares del *hogar dulce hogar*.

²²² DEWEY, J., *op. cit.*, pág. 64.

²²³ RIVERA DE ROSALES, J. (2011): «Spinoza y los afectos», *EXIT BOOK: Un Mundo de Afectos*, núm. 15, pág. 41.

²²⁴ *Ibíd.*, pág. 42.



IMAGEN 39: Louise Bourgeois. *J'y suis, j'y reste (Estoy ahí, me quedo ahí)*. 1990. El fragmento de un cuerpo reducido a los pies, allí donde encomendamos el movimiento, está apeado en la esquina de una frágil casa de cristal transparente a modo de jaula, en manifiesta reducción de escala respecto a aquello que se supone que alberga. Unos pies atrapados en un territorio sin desbatar parecen querer esconderse de la extrema vulnerabilidad a la que se ven sometidos, a pesar de hallarse dentro del icono de la protección y bienestar humano, la casa. Esta pieza forma parte del universo de la artista que desarrolla durante toda su vida nuevas formas de memoria emocional.

En resumen, decimos que la experiencia es la articulación de la percepción y la sensibilidad, una vivencia que funciona como una organización dinámica que necesita un tiempo para completarse y elaborar la tensión emocional, de modo que la experiencia se acumula en un momento o clímax, donde la resistencia y la tensión se convierten en un final inclusivo. Es, por lo tanto, la experiencia emocional un proceso acumulativo, con una frecuencia que establece su formación progresiva y su momento de mayor visibilidad, por lo que esa emoción es un elemento que no tiene sentido alguno aislado de la secuencia que la ha tejido.

La habilidad de lo emocional está en ser la fuerza integradora de elementos exteriormente heterogéneos que no forman ningún relato, de este modo, vincula lo congruente y lo unifica bajo su enfoque. Es decir, la emoción es la que proporciona unidad a la experiencia y proviene de un «acto de abstracción que es la extracción de lo significativo»²²⁵.

Si damos por válida esta reflexión entonces significa que estamos muy lejos de considerar las emociones como fuerzas ciegas o como el simple depósito de la vida interior del individuo. Como son también proyecciones hacia el mundo exterior, Nussbaum nos aproxima a una teoría cognitiva de las emociones que afirma que estas son una respuesta inteligente a la percepción del valor y, por lo tanto, suponen el uso del discernimiento para la extracción de lo que es significativo.

Esta función integradora de lo emotivo le otorga una posición relevante; ahora bien, se debe de aclarar que la descarga emocional es una condición necesaria para la expresión y el sentido de la experiencia, pero no suficiente²²⁶. Si fuera así sería dar carta de alto valor a cualquier acto impulsivo, en el que, como decíamos, no hay intencionalidad ni modelado de los materiales de la situación, no involucra a todo el ser en su integridad, solo hay una emisión involuntaria y fugaz no trabada con la conciencia y, por lo tanto, volátil.

Esta experiencia, a diferencia del impulso, se identifica por poner en juego a todo el yo y, por lo tanto, tienen un propósito consciente, está adherida a la razón, motivo por el que no es mecánica, sino una experiencia completa que genera un sentido porque está cargada con una intención emocional que es la que dibuja una unidad.

²²⁵ Ibídem, pág. 63.

²²⁶ Ibídem, pág. 72.

Por esto podemos decir que son las emociones las que traman las experiencias y, por lo tanto, las situaciones del contexto, las que deciden sus elementos de valor y los organizan para elaborar una vivencia con sentido.

Para concluir, hay decir que con esta reivindicación de los sentidos, de la experiencia y de las emociones se quiere potenciar la vuelta a la realidad, asumiendo su riqueza, complejidad e incertidumbre como materia de estudio y, de esta manera, evitar un pensamiento abstracto más preocupado por elaborar su propia teoría que por construir sentido que explique lo real.

La emoción señala lo congruente, captura, valora y organiza elementos dispares -sentidos, intuiciones, recuerdos, deseos, conocimientos- en un proceso acumulativo y progresivo que genera las relaciones significativas particulares que traman una experiencia. Cuando las emociones son representaciones de 2º grado forman una imagen global en la que interviene la conciencia.

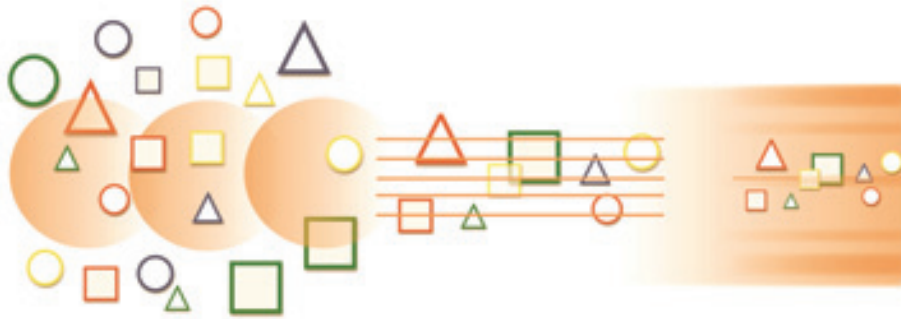


IMAGEN 40: La emoción como una respuesta inteligente a la percepción de lo que hay de valor en una secuencia de ritmos, tensiones y coordinaciones de factores, manifestos y otros latentes según la fase del proceso, que traman modos de relación significativos.

4. Consideraciones sobre el impacto social de una nueva cultura emocional

«[S]e organizan en módulos cuya estructura se asemeja a la de un complejo móvil de Calder en el que el movimiento de un determinado elemento reverbera en todo lo demás»²²⁷.

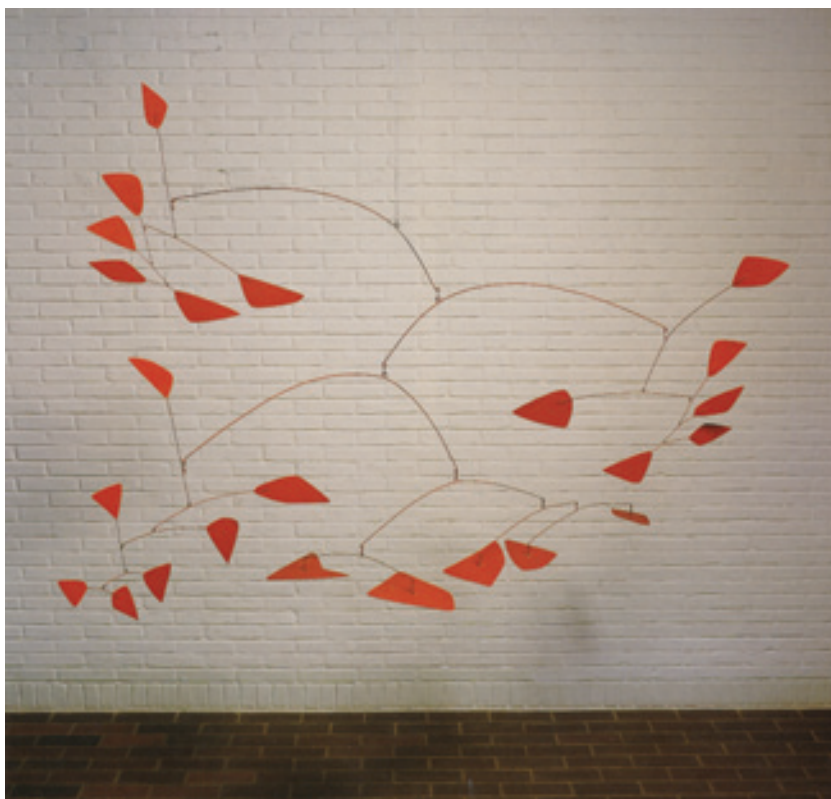


IMAGEN 41: Alexander Calder. *Cuatro sistemas rojos*. 1960. Metal pintado y alambre. 195 x 180 x 180 cm.

La escultura de Calder actúa aquí como referente visual de algunas de las propiedades del sistema de lo social. Es un modo de visibilizar las relaciones recíprocas entre los elementos, donde se percibe la mutabilidad que deriva de la conexión con el entorno que le rodea, una sensibilidad que abarca la resonancia integral de la pieza cuando expande un movimiento, una fuerza del entorno o una fuerza interna que este entorno hace visible. Este factor de la interdependencia ya se ha señalado como propio de las células del cerebro del ser humano, y ahora también se quiere destacar como clave de la dinámica social.

²²⁷ GOLEMAN, D. (2006): *Inteligencia social*, Barcelona: Kairós, pág. 116.

A lo largo de este capítulo nos hemos aproximado al estudio de lo emocional aplicando una suerte de *zoom* desde el cerebro, que luego se ha ampliado al individuo para acabar abriendo el foco hasta el sistema social en el que está inscrito. En él se ha argumentado cómo el viejo paradigma, más o menos implícito, según el cual nuestro fundamento humano se hallaba en los códigos puramente racionales, está siendo negado desde la neurociencia que asume que lo emocional está en las raíces de todo pensamiento. Desde las ciencias humanas los investigadores aquí mencionados continúan defendiendo esta misma noción integradora, en la que se advierte de lo estéril de aislar para estudiar por separado los distintos aspectos: el bioquímico, el perceptivo, el experiencial, el cultural y, por lo tanto, social, que articulan una vivencia emocional, motivos todos ellos por los que este estudio tiene un recorrido interdisciplinar.



IMAGEN 42: Variables activas en la construcción de las emociones.

Es cierto que moverse en un territorio fragmentado de saberes especializados y de relatos cerrados ha cumplido su papel al ofrecer claridad y simplificación, sin embargo, cada vez es más evidente que arrastrar hasta el final una dinámica de desconexión no solo es irreal, sino incluso fomenta un reduccionismo que conduce a la distorsión.

El poderoso interés que las emociones han despertado indica la necesidad que tenemos de comprenderlas para poder integrarlas en nuestra conciencia tanto individual como colectiva. Una mayor comprensión de lo emocional, tanto en lo relativo al gobierno personal como al gobierno de lo social, puede hacer evolucionar las ideas sobre el ser humano, su conducta y la conciencia de sí mismo, así como también sus valores, expectativas y acciones. Es difícil no estar de acuerdo con la hipótesis de que un progreso social depende también del desarrollo de una inteligencia colectiva que asuma que en la construcción de las estructuras sociales, y, por lo tanto, en sus modos de hacer, es necesario considerar la relevancia de lo emocional, por ser este un factor que tiene consecuencias reales tanto en la vida individual como en la vida de la colectividad.

D. Goleman ha realizado lo que él mismo califica de tentativa de una teoría de la inteligencia social en la que se incorpora la empatía, la convergencia y la responsabilidad como factores que han demostrado una habilidad adaptativa extraordinaria. Como se considera que en la evolución de la especie la noción de grupo asumió un papel clave para la supervivencia, la sociabilidad es señalada como una estrategia ganadora que ha sido transmitida genéticamente:

«[N]o parece difícil conjeturar el modo en que la pertenencia al grupo favorecería la supervivencia en las peores condiciones y viceversa, el modo en que el individuo aislado compitiendo con un grupo en un entorno de escasos recursos podía suponer una desventaja realmente letal»²²⁸.

Cuando los avatares del medio hacen que para el éxito de los individuos no sea suficiente su potencialidad biológica, aparece el aprendizaje sociocultural como imprescindible. Todas las especies sociables tienen un gran cerebro y una compleja inteligencia, dado el ejercicio mental que supone vivir en grupos numerosos²²⁹. Además, los individuos que pertenecen a cuerpos sociales desarrollan más su inteligencia al recibir a través de ellos una gran cantidad de información.

La integración social en los humanos, de la que son huella lugares colectivos como cuevas, campamentos o aldeas donde se comparte el alimento, se intercambian experiencias y conocimientos, esto es, se produce el aprendizaje, forma parte de la organización de la especie, que así protege su vida. Esta inserción social va asociada a la creación de los vínculos de apego, lo que lleva a la formación del afecto compartido y de las acciones solidarias y altruistas, pues

²²⁸ GOLEMAN, D. (2006), *op. cit.*, pág. 81.

²²⁹ VV. AA. (2010): *Museo de la Evolución Humana*, Junta de Castilla y León y Editorial Everest.

en caso contrario se impide el progreso colectivo al no contribuir al proyecto de la especie. Es decir, el apego es una emoción que se muestra eficaz y útil para el grupo. Un factor que ya se encuentra en los primates y que es exagerado en los humanos es el altruismo:

«En yacimientos que cubren el último millón de años, apreciamos el cuidado de ancianos, enfermos y, sobre todo, crías, que implican mucho más que la perpetuación de la especie. La capacidad para dar, regalar, cooperar, sin obtener nada a cambio, es un mecanismo de base genética y cultural que posibilita el éxito de la tribu sobre el individuo y que hace que exista un enorme trasvase de energía desde los progenitores hacia los descendientes»²³⁰.

La evolución entonces ha construido un ADN colectivo, que se ha articulado bajo el objetivo de la supervivencia, desde todos y cada uno de los cerebros individuales porque, como dice Goleman:

«no podemos seguir considerando nuestra mente como algo independiente, separado y aislado sino que debemos entenderla como algo “permeable” y que se halla en continua interacción con otras mentes [...] provisionalmente, al menos, nuestra vida mental parece una cocreación, una matriz de la relación interpersonal»²³¹.

Con todo esto se cuestiona la persistente idea de que es la competencia y el enfrentamiento lo que nos definen como especie, un idea muy celebrada en los tiempos de individualismo, porque ahora se contempla otra pauta importante para la supervivencia: la cooperación entre los miembros del grupo, un grupo humano que también aprende a ayudarse a sí mismo, porque de este modo evita el daño, que es, al fin y al cabo, lo que permite su propia conservación. Entonces podríamos pensar —si la ética es la investigación de las razones para un sistema moral— en una ética que en parte aparece como un legado biológico, como un pacto de garantías en lo común. Para el investigador J. Kagan el «sentido ético integrado es uno de los rasgos biológicos característicos de nuestra especie»²³².

Ahora bien, no es la primera vez que se considera la cooperación como conforme a la razón, esto es algo que ya afirma Spinoza cuando habla del Estado como sistema político cuyo

²³⁰ Ibídem, pág. 220.

²³¹ Ibídem, pág. 64.

²³² KAGAN, J. (2006): *The Dalai Lama at MIT* (eds. Anne Harrington y Arthur Zajonc), Cambridge: Universidad de Harvard Press, en GOLEMAN, D. (2006), *op. cit.*, pág. 91.

objetivo es la liberación del ser humano, que necesita compartir para progresar en el conocimiento de la verdad:

«[L]os hombres se procuran con mucha mayor facilidad lo que necesitan mediante la ayuda mutua, y solo uniendo sus fuerzas pueden evitar los peligros que les amenazan por todas partes»²³³.

Incorporar en la reflexión de lo social y político estos datos que provienen de la neurociencia, y también de la filosofía, aporta además otro valor que es el de la integración entre los factores biológicos y culturales. La ciencia ha terminado con la dicotomía entre ellos, al afirmar que los genes son dinámicos, es decir, que se activan o desactivan en función del medio o la situación en la que se encuentran, por lo que el que existan unos genes u otros no tiene un valor absoluto, como tampoco lo tiene el factor medioambiental y social:

«Esta visión pone fin al debate secular entre los partidarios de la genética y los del medio ambiente, es decir, entre los defensores de la importancia de los genes en la determinación de nuestra conducta y quienes, por su parte, afirman la supremacía de la experiencia. Esta perspectiva pone de manifiesto la falacia de suponer que nuestros genes son independientes del entorno en que nos movemos [...] los genes están programados para ser controlados por las señales de nuestro entorno inmediato»²³⁴.

Liberar al ser humano tanto de considerar su ADN o su entorno como destino no es una cuestión menor. Para que la interacción entre ambos se produzca en un medio que hasta donde sabemos siempre es social, el cerebro cuenta con las llamadas *neuronas espejo*, que según las últimas investigaciones son las que están especializadas en conectar cerebro y sociedad, y lo hacen porque su función es la observación y reproducción del comportamiento del otro. También registran sus intenciones al tiempo que interpretan sus emociones que son recreadas como una representación mental por el observador, que de este modo entiende lo que ocurre en la mente del otro, es decir, lo conoce. A través de la empatía imitamos al otro para comprenderlo, y de esta manera producimos una resonancia, un ámbito de sensibilidad compartida, que predispone a una respuesta adaptada a la situación, es decir, son las neuronas que nos preparan para conectar con los demás, para converger en vínculos significativos con el otro.

²³³ SPINOZA, B.: *Ética*, parte IV, proposición 35, pág. 299, en RIVERA DE ROSALES, J. (2011): «Spinoza y los afectos», *EXIT BOOK: Un Mundo de Afectos*, núm. 15, pág. 46.

²³⁴ GOLEMAN, D. (2006), *op. cit.*, pág. 208.

Esta capacidad de imitar permite no solo reproducir, sino también aprender a escala individual y, posteriormente, colectiva. Para el neurocientífico Vilayanur Ramachandran²³⁵ estas son las neuronas que conforman la civilización, que trabajan en la función y el sentido social. Decir que aprendemos los unos de los otros no es decir nada nuevo, pero sí quizá el afirmar que nuestra especie está diseñada genéticamente para hacerlo, es decir, diseñada para que la experiencia y el aprendizaje transmitidos colectivamente nos permitan desarrollarnos. Para que tal cosa suceda son necesarias esa convergencia y cooperación de la que hablábamos, un aprendizaje que detecta el valor del entorno, sea este positivo o negativo, productor de recompensa o daño, es decir, creador o destructor, y esto significa haber valorado lo que nos construye como grupo humano y, por lo tanto, valorar el entendimiento como un razonamiento social eficiente. Por otra parte, para el artista Bill Viola en esta resonancia compartida, en la empatía, se encuentra la auténtica raíz de la condición humana:

«Las emociones del otro se transmiten directamente al interior de nuestros cuerpos, no solamente a nuestros ojos»²³⁶.

Para el filósofo japonés Tetsuro Watsuji, la reflexión ética es fundamentalmente relacional y antropológica, y tiene como punto de partida el aprendizaje de lo humano, un ámbito que nace de la conexión del individuo con la colectividad, un ámbito que es intersubjetividad e interrelación:

«este enfoque antropológico asegura el carácter notablemente comunitario y relacional de una ética en la que es fundamental la interacción entre el individuo y la totalidad»²³⁷.

Ahora bien, el filósofo también afirma algo fundamental: que no se puede tratar de lo colectivo sin recordar que toda estructura social es imposible si se prescinde de la plataforma de la subjetividad²³⁸. Entonces, de igual modo que el cerebro humano está conformado para modificarse en función de la experiencia acumulada, se puede imaginar una inteligencia social de la especie que haya acumulado la suficiente experiencia e información de los

²³⁵ ORTEGA, A. (2012): «El hombre, la gente y sus neuronas espejo», *El País*, 18 de agosto de 2012. Disponible en línea en: <http://elpais.com/elpais/2012/07/21/opinion/1342886635_625720.html>. (Consultado el 18 de agosto de 2012).

²³⁶ «Conversación. Hans Belting y Bill Viola. 28 de junio de 2002», en WALSH, J.: *Bill Viola. Las Pasiones*, Cat. Exp. (2004), Madrid: Fundación La Caixa, pág. 163.

²³⁷ WATSUJI, T. (2006): «La Ética como antropología», en T. WATSUJI: *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*, Salamanca: Sígueme (1935), pág. 13.

²³⁸ *Ibíd.*, pág. 33.

procesos colectivos para dar un nuevo paso en sus protocolos de relación con el otro y con el entorno. Y esto pasa por integrar las emociones como un dispositivo de reacción a lo que se considera valioso para su pervivencia.

Cualquier interacción social está insertada en un subtexto emocional que influye en sus actores, es decir, las emociones son una poderosa fuerza que, aunque desvele nuestra vulnerabilidad, también fortalece la complejidad y precisión de nuestros vínculos. Entonces, debemos admitir que, si bien nuestras emociones, nuestra biología y experiencia dependen de los demás —igual que cada uno de nosotros influimos en los otros—, también pone de manifiesto el trascendente juego de responsabilidades mutuas del que dependemos.

Si las emociones son como nos dice la biología una herramienta muy eficaz de interpretación y adaptación a un entorno físico dinámico, podemos extrapolar esta capacidad de ajuste al entorno social. Cuando en un contexto específico se es consciente de la parcialidad de las propias emociones se puede admitir empáticamente, es decir, distinguir y conocer la existencia de otras, y estos ámbitos de valor no se ocultan detrás de razonamientos supuestamente objetivos, universales y necesarios que puede que solo representen intereses particulares.

Sobrepasa los límites de este estudio un análisis retrospectivo exhaustivo de la emoción según se haya abordado desde el punto de vista de las ciencias humanas, pero esto no excluye algunas reflexiones como las de Spinoza que permiten vincular la emoción con sus significados filosóficos y políticos, o como las de Martha Nussbaum al vincular la emoción y la ética cuando observa, por ejemplo, que el punto de vista tradicional que tiende a ver a las emociones como puros movimientos irracionales ha sido un planteamiento que desde la filosofía ha influido poderosamente en el derecho y la política.

Si esta influencia ha sido posible es porque existen vínculos entre las emociones y las creencias, entre las emociones y las acciones, los deseos y la voluntad. Es el caso, por ejemplo, de una acción determinada que puede ser considerada racional y comprensible en función de la creencia en la que se basa y de los deseos que la motivan, mientras que a su vez estos deseos son argumentados a partir de las emociones que los han impulsado.

Al estudiar las emociones, el incorporar las creencias, pautadas en conductas morales, en los procesos de la percepción y, por lo tanto, de la experiencia y del pensamiento se ponen en relación dos mundos, el emocional y el ético, hasta ahora explícitamente desconectados:

«[L]as emociones no encarnan simplemente formas de percibir un objeto, sino creencias a menudo muy complejas, acerca del mismo»²³⁹.

Desde la antropología se afirma que la percepción no es solo un fenómeno físico, sino que es una vía de transmisión cultural. De igual modo, las emociones participan de una gama de contenidos que también están codificados social y culturalmente, elaborados a partir de las creencias y valores de un contexto concreto. Asimismo, también son transmitidas las situaciones concretas en las que se puede experimentar o no una emoción y también el cómo debe hacerse, es decir, del mismo modo que hablábamos de modelos sensoriales, también podríamos decir que existen modelos emocionales para cada contexto cultural, modelos con los que sus actores dialogan, matizan, se adhieren o rechazan, y con los que establecen los códigos emocionales que configuran un tipo de comportamientos simbólicos capaces de ser reconocidos por la comunidad. El porqué se transmiten socialmente modelos en los que se combinan las creencias, las conductas y las emociones podemos decir que es porque:

«las emociones sociales funcionan como una especie de brújula moral»²⁴⁰.

Este es un modelo emocional elaborado y transmitido por el colectivo que también valora el juego de responsabilidades mutuas del grupo, en el que se asume de un modo implícito el sentido de lo que nos debemos unos a otros. Para Adela Cortina, catedrática de Ética y Filosofía Política, es la fraternidad, la solidaridad, la que sustenta una ética de la razón cordial que también construye el patrón político, de manera que «si no hay compasión, si los demás no nos importan ni forman parte de nuestro proyecto de vida feliz, las cosas no tienen arreglo»²⁴¹, en definitiva, concluye al afirmar que una política sin ética es ilegítima, y una ética sin compasión no es viable porque, para conocer la verdad y la justicia, a la capacidad de la lógica se le deben añadir los argumentos que nacen de la capacidad de sentir, y valora el sentimiento de la justicia y de la capacidad de com-padecer a uno otro²⁴², esto es, de saber y respetar sus emociones.

La emoción también realiza una función en el cuerpo social; es el caso, por ejemplo, del sentimiento de dolor y daño, que necesita asignar una responsabilidad de los actos y sus

²³⁹ NUSSBAUM, M. C., *op. cit.*, pág. 51.

²⁴⁰ GOLEMAN, D. (2006), *op. cit.*, pág. 183.

²⁴¹ RÓDENAS, V. (2013): «La política sin ética es ilegítima» [entrevista a Adela Cortina], *El Confidencial*, 9 de febrero de 2013. Disponible en línea en: <www.elconfidencial.com/opinion/la-vida-de-prisa/2013/02/09/la-politica-sin-etica-es-ilegitima-114582>. (Consultado en junio de 2013).

²⁴² AMBROSINI, C. «Ética Cordial, pensamientos de Blaise Pascal y Adela Cortina». Disponible en línea en: <http://www.cristina-ambrosini.com.ar/textos/etica_cordial.htm>. (Consultado en septiembre de 2013).

consecuencias, según un código de principios que establece lo que es correcto o no para el colectivo y, por lo tanto, para su supervivencia, o la conciencia del sentimiento de culpa²⁴³, el reconocimiento de ese daño por parte de quien lo ha ejercido, que supone el admitir un error para así ser readmitido en el grupo porque quien lo manifiesta deja de ser una amenaza para este, o la admiración cuando expone un modelo ejemplar como referencia de ciertos valores dominantes, o la tan recurrida función del fervor patriótico que otorga cohesión a un colectivo, una estrategia habitual del poder político, y, para acabar, cabe resaltar también la eficaz función del miedo cuando es utilizado como una herramienta de control y dominio sociopolítico, que actúa sobre una de las emociones fundamentales, la de mantener la propia integridad como ser vivo para así poder subsistir.

De algún modo, estas reflexiones asumen lo que para Nussbaum es la teoría cognitiva de las emociones, a partir de la cual niega que estas emociones sean una fuerza ciega, un guirigay nervioso, un automatismo biológico o una anécdota colorista que acompaña o impulsa al proceso racional lógico. Si las emociones son vivencias cognitivas y no meras experiencias irracionales, es porque se las invoca para explicar las razones de las acciones y las intenciones del pensamiento.

Para la autora, la emoción es una respuesta inteligente a la percepción de lo que hay de valor en nuestro entorno, por lo tanto, implica discernimiento, un hecho lo suficientemente relevante como para dejarlo de lado a la hora de entablar un juicio ético. Es decir, si las emociones son elementos fundamentales de la inteligencia humana:

«nos proporciona razones especialmente poderosas para fomentar las condiciones de bienestar emocional en la cultura política, pues esta concepción implica que sin desarrollo emocional, una parte de nuestra capacidad de razonar como criaturas políticas desaparecerá»²⁴⁴.

Nuestra capacidad de razonar como criaturas políticas, tal y como dice Nussbaum, se fundamenta, como no podría ser de otro modo, en nuestra capacidad de razonar como criaturas humanas y, por lo tanto, sociales, y aquí se entiende lo político en tanto *res publica*, lo que se ocupa de la *cosa pública*. Una capacidad de razonar que discierne, valora y prioriza, y esto es un proceso global que la emoción realiza con facilidad en nuestras vidas, cuyas dimensiones individuales y sociales están en constante interacción. Por ejemplo, este país,

²⁴³ Un sentimiento de culpa entendido más allá del abuso y la manipulación que de él se ha hecho a través de, por ejemplo, ciertas doctrinas religiosas.

²⁴⁴ NUSSBAUM, M. C., *op. cit.*, pág. 24.

España, está pasando por uno de los momentos más graves de su historia, con una crisis global²⁴⁵ que está afectando las propias estructuras del Estado, así como la vida cotidiana de todos sus ciudadanos. Una crisis que se presenta como económica, pero que está manifestando con una total claridad la crisis ética que está en su origen, con raíces en la amoralidad, la banalidad, la complacencia, el desprecio, la indiferencia, la codicia, la corrupción y la ausencia del criterio del bien común en una clase política decadente hija de una dictadura fascista no cuestionada. Lejos de la noción de un Estado colaborador de la que nos hablaba Spinoza, la incapacidad para discernir los valores, creencias y emociones de aparente agrado que han construido este *crack* del sistema, agrava la parálisis que encuentra en las intocables estructuras del poder político, económico y monárquico la satisfacción de su garantía de dominio. Por lo demás, tras esta agresión a muchos ciudadanos, entre los que me encuentro, solo les queda un vasto sentimiento de repugnancia e impotencia frente a la injusticia, una imagen global y precisa del estado de la cuestión.

Si las emociones, que son una combinación de datos y creencias, impregnan la vida, cuyo objetivo último es la búsqueda del bienestar para así poder seguir viviendo, preguntarse por las emociones es preguntarse entonces por la vida buena.

«[L]o característico de las emociones es combinar [...] ideas e informaciones acerca de los sucesos del mundo, son nuestra forma de registrar cómo son las cosas con respecto a los elementos externos [esto es, incontrolados] que consideramos relevantes para nuestro bienestar»²⁴⁶.

En varias ocasiones se ha criticado ya la tendencia a ningunear lo emotivo, ahora se da un paso más: omitir las emociones no es solo descuidar un apéndice del pensamiento, sino omitir una parte del propio pensamiento, es decir, reducir las habilidades de parte de nuestra inteligencia:

«[L]as emociones no solo son el combustible que impulsa el mecanismo psicológico de una criatura racional, son parte, una parte considerablemente compleja y confusa, del propio raciocinio de esa criatura»²⁴⁷.

²⁴⁵ VV. AA. (2013): *El Fin de la España de la Transición. Las lagunas democráticas, el desplome económico y la corrupción noquean el orden de 1978*, Cuadernos Eldiario.es, núm. 1, Madrid: Diario de la Prensa Digital S. L. Disponible en línea en: <http://www.eldiario.es/redaccion/fin-Espana-Transicion_6_114848517.html>. (Consultado en septiembre de 2013).

²⁴⁶ NUSSBAUM, M. C., *op. cit.*, pág. 24.

²⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 23.

Estos argumentos proponen que las emociones son una forma de pensamiento, de hecho, una habilidad intelectual más, y que además estas emociones contienen juicios, que al igual que otros, estos pueden ser verdaderos o falsos. Es decir, que sean una forma compleja de pensamiento no supone que las emociones deban de recibir una confianza privilegiada ni que sean inmunes a la crítica racional o que sean más fiables que cualquier otro sistema de creencias.

Insisto entonces en que interpelar a las emociones no supone reivindicar su supremacía, sino que simplemente nos dice que no las podemos ignorar, porque, si lo hacemos, además de quedar desorientados quedamos en manos de unas fuerzas desconocidas a las que otorgamos un poder mayor que brota de su ocultamiento. Es importante subrayarlo porque una de las características de las emociones es que se viven con una fuerte sensación de certeza, todo ello a pesar de su funcionamiento en ocasiones impredecible y desordenado que nos las presentan como un material algo confuso en la experiencia del pensamiento.

Las emociones son un material que logra desconcertarnos porque tiene varias características incómodas: la primera es una cuyo reconocimiento supone admitir nuestra vulnerabilidad, y es que nos hace ser conscientes de que dependemos de ciertas cosas y personas fuera de nuestro control. La segunda es la subjetividad, las emociones se centran en nuestros objetivos personales; «como consecuencia las emociones parecen demasiado parciales o tendenciosas, y uno podría suponer que nos convendría guiarnos por formas de razonamiento más objetivas»²⁴⁸. Por último, la tercera característica se centra en la propia naturaleza de la emoción, que manifiesta ambivalencia cuando combina emociones dispares o contradictorias.

Sin embargo, y a pesar de no ser un material ordenado, si observamos nuestras propias biografías podemos aceptar abiertamente que las emociones han comportado juicios relativos a cosas importantes, resoluciones que han definido nuestras vidas, juicios en los que se ha combinado el análisis de sus elementos con la importancia que para cada uno de nosotros tenía cada uno de ellos; en este sentido todo juicio ha nacido de una valoración a él asociada sobre lo que es relevante o no:

«Si las emociones están imbuidas de inteligencia y discernimiento y contienen en sí mismas conciencia de valor e importancia, no puede, por ejemplo, dejarse fácilmente a un lado a la hora de dar cuenta del juicio ético»²⁴⁹.

²⁴⁸ *Ibidem*, pág. 33.

²⁴⁹ *Ibidem*, pág. 35.

Un juicio, el ético, que es relevante porque contiene una noción de lo que es importante a propósito de un conjunto complejo de factores, de modo que de una combinación de consideraciones heterogéneas emerge una imagen global:

«[S]i no hay emoción, tenemos derecho a afirmar que no hay juicios de forma completa o real»²⁵⁰.

Un juicio completo en el sentido de que reduce las múltiples posibilidades abstractas, indistintas y pasivas, en un caso singular en el que se ha activado lo que es de valor. Un juicio ético que, independientemente del tipo de enunciado que adopte, tendría que ser una priorización de lo que es importante y significativo para la convivencia común. Esto solo puede surgir del proceso de articulación de la llamada inteligencia social, una inteligencia colectiva que busca garantizar su sostenibilidad, algo imprescindible para la supervivencia de la especie. Dicho de otro modo: ¿Cómo desembarazarse de los contenidos valorativos del conocimiento que están en la emoción para desligar a esta emoción de la ética, una ética ocupada en el bien y la felicidad?

Esta voluntad de «lo completo», en oposición a lo fragmentario e insuficiente, ya surgía en el concepto de J. Dewey de «experiencia completa»²⁵¹, y ahora reaparece de nuevo en relación a la noción de juicio; en ambos casos es significativo que esa imagen global de lo completo se logre con la cooperación de la emoción. Una emoción como un lugar de consumación que de este modo se convierte en un factor para impulsar la integración de lo ético y lo social.

Ambas reflexiones nacen de relacionar factores heterogéneos, y no es esta una cuestión menor, dada la dinámica contemporánea en la que, debido a una aplicación inflexible y sobredimensionada de la razón pragmática, los sistemas se han reducido a sus niveles de eficacia y éxito. Decir reducción es subrayar que no solo se tiene en cuenta una sola variable de la ecuación del sistema, sino que esta variable se aísla de todo lo demás, que así queda eliminado del criterio de lo valioso. De nuevo la economía nos brinda un caso paradigmático: frente al objetivo del mayor beneficio nada importa, todo lo que no es máxima ganancia no es relevante, por lo tanto, factores como los valores éticos son inoperantes, es más, son una debilidad que conduce al fracaso, mientras que, aislar y sobreexcitar un único elemento hasta su máximo potencial es sinónimo de éxito. Es decir, en esta situación de hipertrofia de la razón utilitaria parece obligada la desconexión de todos aquello que no trabaja a favor de una

²⁵⁰ Ibídem, pág. 66.

²⁵¹ DEWEY, J., *op. cit.*, pág. 21.

única finalidad ciega porque el resto son elementos molestos e inapropiados que lastran la consecución de objetivos inmediatos. La deriva económica²⁵² es, en este sentido, un caso claro donde la desconexión de las relaciones de la acción con su entorno, la escisión de la acción con sus medios y procesos, la disociación de las prácticas de sus responsabilidades sociales, tecnológicas y medioambientales, es decir, de la ética ha simplificado del todo su dinámica hasta lograr un modelo operativo fácil, cómodo y triunfante, que fulmina la complejidad de todo sistema humano y de sus interrelaciones. Y no se trata tanto de que esto ocurra en mayor o menor medida, sino de que sea el modelo de referencia que inspira propósitos diversos.

Por esto, frente a la dinámica de implosión de los comportamientos estancos, la búsqueda de las interconexiones, la conjunción de puntos de vista diversos para abordar una evolución innovadora, es una alternativa necesaria que ya está presente en el mundo del conocimiento y de la cultura, un encuentro que permite que nuestros modos de entender y gestionar el mundo estén a la altura de la complejidad que presenta. Por ejemplo, abordar desde una perspectiva plural la idea de justicia conecta sus contenidos éticos, políticos y sociales con el principio emocional que la sustenta: el sentimiento de indefensión ante un abuso que agrede o destruye con violencia, y frente al que debemos reaccionar de algún modo para evitar nuestra aniquilación.

Igual que la noción de un cerebro compuesto por áreas únicas que se encargan de funciones aisladas es una noción obsoleta, podemos pensar que ocurre lo mismo en otros sistemas. Entonces, podemos aceptar que es en la interconexión por donde asoma una alternativa para un nuevo marco de referencia ético, que se aplique sobre todo aquello que es responsabilidad del ser humano. Es decir, que no solo se limite a las relaciones con otros seres humanos, sino que se aplique a la ciencia, la técnica, la naturaleza y la economía. Una ética para una realidad histórica concreta que evite los idealismos atemporales al concretarse en las consecuencias de los actos del ser humano tanto en su entorno físico como social.

Para abundar en lo oportuno del conocimiento que nace en las intersecciones entre ciencias naturales y ciencias sociales, y su capacidad de reimpulsar una ética inevitable, debemos mencionar también a Edward O. Wilson, que al recordar que la selección natural no solo se aplica a los individuos, sino también a los grupos, especifica:

²⁵² En este sentido es del todo esclarecedor el documental de FERGUSON, C. (2010): *INSIDE JOB*, Sony Pictures. Recibió el premio del Festival de Cine de Cannes 2011 y el Oscar al mejor documental 2011, entre otros muchos premios.

«En la evolución social genética existe una regla de hierro, según la cual los individuos egoístas vencen a los individuos altruistas, mientras que los grupos altruistas ganan a los grupos de individuos egoístas; el equilibrio de las presiones de la selección no puede desplazarse hasta ninguno de los dos extremos. Si tuviera que dominar la selección individual, las sociedades se disolverían. Si acabara dominando la selección del grupo, los grupos humanos acabarían pareciendo colonias de hormigas»²⁵³.

Esta mirada interdisciplinar e inclusiva también la demanda Ricard Solé, director del Laboratorio de Sistemas Complejos e investigador del ICREA, el instituto catalán de estudios avanzados. Físico y biólogo de formación, aborda sin complejos cuestiones como la conciencia y la moral:

«Uno pensaría que la moral no es un objeto científico y sin embargo esa suposición se está cuestionando seriamente. Desde la ciencia va emergiendo la idea de que la moral no es un concepto subjetivo. Nuestras inclinaciones a ayudar a los demás son el resultado de nuestra evolución como especie cooperadora. [...] Uno de los defectos de nuestra cultura es suponer que hay cosas como la moral que pueden relativizarse, lo que al final permite tolerar actos moralmente inaceptables»²⁵⁴.

Defender nuestra identidad como especie cooperadora ensaya un modelo científico del mundo, que inevitablemente tiene un patrón con una ética implícita, donde se valora lo que es positivo para el cuerpo social, es decir, bueno para la especie. Entonces, se trataría de arriesgarse a imaginar un modelo de conocimiento y comportamiento en el que esté inscrito también lo emocional, tal y como ocurre en la realidad cotidiana. Unas emociones que se perciben en uno mismo, pero que siempre son en relación a algo exterior que se encuentra en el entorno, una relación que contiene evaluaciones, conocimientos e intencionalidades, por lo tanto, es razonable incorporar este pensamiento emocional a la inteligencia social para definir marcos de sentido más precisos que consideren lo moral como una pauta de la especie orientada hacia el bienestar común, y permitir así un nuevo progreso sociocultural real que pueda hacer más claras, fuertes y consistentes nuestras ideas y actuaciones, y, en definitiva, nuestras vidas.

²⁵³ WILSON, E. O. (2012): *La conquista social de la tierra*, Barcelona: Debate, en J. M. SANCHEZ RON (2012): «El escorpión, la rana y la naturaleza humana», *El País Babelia*, 27 de octubre de 2012, pág. 7.

²⁵⁴ SOLÉ, R. (2012): «La verdad no es un concepto científico», *El País Babelia*, 14 de febrero de 2012, pág. 7.

De este modo, la emoción, en cuanto imagen sensible del mundo, también puede ser una herramienta más para su transformación.

5. Cuando las emociones son la clave de la obras de arte; algunos casos de análisis, descripción o expresión de lo emocional

En general, sabemos que tradicionalmente las emociones y los sentimientos han sido un vehículo a través del que se han expresado muchas obras que han puesto un énfasis variable en la participación emocional entre el artista, la obra y el espectador. Pero si queremos centrar esta investigación de lo emocional como asunto de la obra de arte, se debe reconocer primero un caso habitual; y es el de cuando estas emociones han mantenido una posición importante porque han actuado como coprotagonistas de los grandes relatos de la humanidad, como, por ejemplo, a la hora de abordar las ideas de la muerte, de la injusticia, del deber, de la bondad, del bienestar o del placer, es decir, la representación de lo emocional era la estrategia con la que tratar las cuestiones filosóficas, religiosas o éticas de vasto alcance.

En este sentido, se puede reflexionar por ejemplo en las diversas formas de representar el amor a lo largo de la historia del arte, donde las variaciones de un sentimiento que puede ir desde la plenitud, a los celos, a la fatalidad o a la violencia forman parte de una gran narración, mítica o simbólica, que codifica la emoción en un sentido que la trasciende. Una interpretación general puede afirmar que las pasiones divinas no son sino una recreación de las pasiones humanas, pero, en cualquier caso, lo serían según un único formato preestablecido en el que los amores de los dioses, de los héroes, Venus y Cupido, de los mártires y santos, Cristo y la Virgen, funcionaban como un referente de conducta, como el modelo a través del cual se debía de entender la vida, y además todo esto ocurría dentro de un contexto cultural afín a estas alegorías que encontraban en el arte una eficacia dramática²⁵⁵ espléndida para culminar la espectacularidad de una escena. Conviene recuperar ahora lo que las últimas investigaciones de la neurociencia nos dicen acerca de la importancia de la emoción como herramienta del recuerdo²⁵⁶ debido a que la memoria está también conectada al sistema límbico, de modo

²⁵⁵ Una reflexión sobre lo lírico y lo trágico en la pintura y la música, y la inclinación de las artes a abundar en las pasiones intensas se encuentra en el artículo «Sous l'empire des passions» de Anne PIÉJOUS, en *Figures de la Passion*, Cat. Exp. (2002), París, Musée de la musique, Cité de la musique, págs. 134-137.

²⁵⁶ Pág. 95 de este mismo capítulo.

que, si existe emoción, las cosas no se olvidan. Esta emoción coprotagonista es una emoción entonces que está subordinada a otras ideas que son el objetivo último de la representación.

Ahora bien, en un contexto cultural distante de estos grandes relatos del mundo ni su reconocimiento es inmediato ni es un sinónimo perfecto para albergar un contenido real porque nuestras vidas están excluidas en esa narración, igual que lo están nuestras emociones. Tanto la antropóloga Classen²⁵⁷, cuando nos habla de los modelos sensoriales que proponen qué emociones tener y cómo se deben de sentir, como Nussbaum²⁵⁸, cuando trata de las emociones como sistemas de creencias complejos, están defendiendo estas emociones como un conglomerado de ideas y valores que construyen nuestra identidad, entonces podemos preguntarnos si los antiguos modelos siguen actuando eficazmente en la actualidad o si, por el contrario, necesitan recomponerse en un proceso constante para la evolución cultural que además explicaría las continuas revisiones de la tradición a las que estamos asistiendo. Para decirlo de otro modo sirva el texto de Piedad Solans a propósito de la exposición *Las Pasiones* de Bill Viola, que tiene por punto de partida la pintura prerrenacentista:

«Los personajes de *The Passions* —ciudadanos corrientes, personas de la calle, encarnados por actores— sienten pesadumbre, alegría, angustia o ira, pero ya no tienen a quien asemejarse ni adorar, inmersos en emociones cambiantes cuya sede es el cuerpo»²⁵⁹.

Si esto es así, la amplitud de esta investigación que tiene a lo emocional como propósito en sí mismo se limita cuando reducimos su campo de aplicación a aquellas obras de arte en las que la emoción o los sentimientos han sido la cuestión protagonista, el tema absoluto de la representación, el objeto de búsqueda primordial.

Cuando he tratado de la neurocultura lo he hecho estableciendo una línea de continuidad que la vincula de un modo natural con la tradición histórica de las relaciones entre arte y ciencia. Este es un viejo territorio de curiosidades comunes investigadas y descritas de diferentes modos, y esto ocurre porque tanto el arte como las ciencias y las humanidades han tratado siempre de mediar entre la realidad y el ser humano. El arte también ha tenido un papel importante en las crónicas de la humanidad por su capacidad de ser comprendido

²⁵⁷ Págs. 107 y siguientes de este mismo capítulo.

²⁵⁸ Pág. 153 de este mismo capítulo.

²⁵⁹ SOLANS, P. (2005): «Bill Viola: Las Pasiones», *Lápiz*, núm. 212, págs. 32-39.

sin la necesidad de saber los códigos de la escritura, por lo que su función como vehículo de conocimiento y transmisión de ideas ha sido especialmente relevante. Además, la capacidad de los artistas de generar imágenes del mundo y del ser humano ha sido también una herramienta poderosa de conocimiento y de control sobre la realidad.

Una vez evidenciado esto, y para permitir además algunas variaciones alrededor del mismo tema, decir que al estudiar lo emocional como asunto del arte se observan distintos propósitos para hacerlo; uno de ellos es cuando las emociones son el objeto de un estudio científico, otro propósito es la simple voluntad de visibilizar su existencia y describir su apariencia, y por último, cuando esta intención es fundamentalmente expresiva, es decir, que persigue no solo describirlas, sino enfatizar y transmitir dichas emociones al espectador. Mención aparte merece el momento singular que pivota alrededor del cambio del siglo XIX al XX que, tal y como veremos más adelante con Umberto Eco, activa lo emocional como el material de registro de las experiencias artísticas, y en consecuencia también vitales, una reivindicación plena y abierta que será utilizada por muchos artistas a partir de entonces como sinónimo de libertad²⁶⁰.

Si bien voy a incorporar cronológicamente algunos ejemplos concretos que puedan dar luz sobre esta cuestión, se debe advertir que nuestra mirada moderna se fundamenta a partir de la revolución, que desde finales del siglo XIX se produce en el concepto del arte, cuando los artistas y las obras ya no tratan de los grandes relatos míticos, históricos, ideológicos o simbólicos, sino que su aspiración será despojar al arte de toda servidumbre narrativa preestablecida para así poder, no tanto representar, sino presentar la vida con una nueva mirada, que en el caso concreto de las vanguardias históricas supondrá poner el acento no tanto en reproducir el mundo, sino en producirlo, un propósito consciente muy alejado de los antiguos usos del arte.

Esto explicaría lo que ya está apuntado: que históricamente lo emocional en gran parte de las ocasiones se encuentre envuelto, incluso paradójicamente oculto a pesar de su manifiesta visibilidad, bajo las narraciones dominantes de los sistemas que las financiaron, en un paradigma ideológico que, como ya he abordado, ha sido poco receptivo a considerar lo emocional como un actor relevante legítimo. Para observar la fuerza del relato cultural sobre

²⁶⁰ Cuando el historiador del arte Valeriano Bozal habla de Goya como precursor de la modernidad afirma: «El ejercicio de la libertad se convierte de inmediato en uno de los valores fundamentales de la modernidad, es promesa de felicidad». En BOZAL, V. (2009): *Pinturas Negras de Goya*, Madrid: Balsa de la Medusa, pág. 139.

la percepción se puede contemplar por ejemplo el *Cristo crucificado* (ca. 1632) de Velázquez; en él es realmente difícil ver a un ser humano torturado, extenuado, vencido y abandonado, estos sentimientos de dolor están de tal modo tramados y canalizados por el icono religioso cristiano que lo que vemos es básicamente una idea, el *Hijo de Dios* sacrificado representado en alguna de sus diversas formas. Esta circunstancia hace que haya que considerar la ausencia de un relato histórico consistente que clasifique las obras de arte en relación a lo emocional como propósito, salvo las puntuales excepciones relativas al erotismo en el arte, y que, por lo tanto, la investigación de estos hechos continúe abierta.

Dentro de la emoción con un protagonismo expresivo no puedo eludir el grupo escultórico descubierto en 1506; en *Laocoonte y sus hijos* se esculpe la historia del sacerdote que avisó del engaño griego del caballo de Troya, motivo por el que él y sus hijos fueron castigados por los dioses que enviaron unas serpientes marinas para que los asfixiaran. Esta obra del periodo helenístico prefiere la intensidad emocional y centrarse en sus cuestiones escultóricas intrínsecas, como la técnica y la expresividad, para alejarse definitivamente de las antiguas conexiones con la magia y la religión de la escultura griega clásica²⁶¹ y de sus cánones de armonía y proporción.



IMAGEN 43: *Laocoonte y sus hijos*. Grupo en mármol del taller de Hagesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas (ca. 25 a. C.).

Por esto, describe con precisión un momento exacto de horror y sufrimiento arbitrarios, el dolor y su agonía. Más allá de la lección moral de la derrota que espera a todo aquel que rete a los designios divinos, o de la advertencia sobre la crueldad de los dioses, la intensidad emocional del exterminio y de la vulnerabilidad humanas merece ser recalcada.

²⁶¹ GOMBRICH, E. H. (1990): *Historia del arte*, Madrid: Alianza, pág. 77.



IMAGEN 44: Leonardo da Vinci. Estudio de dos rostros de guerreros para la «Batalla de Angiari» (ca. 1504).

Más próximos a un propósito descriptivo pero que no se puede desvincular de un afán de investigación hay otras obras en las que si bien los códigos culturales de su tiempo nombraban en términos no emocionales, la intención manifiesta, la potencia y la atención sobre lo emocional es de tal calibre que no se puede obviar. Este es el caso por ejemplo de algunos dibujos de

Leonardo da Vinci en los que tras los títulos de *guerreros* o *caricaturas* se hace evidente el estudio de los tipos humanos y de los sentimientos que los definen, y que a mi modo de ver, dada la actitud de curiosidad exploradora del artista y el modo en el que esta se materializa, identifican el contenido de la obra como emocional.



En este dibujo de una alegoría del placer y del dolor, Leonardo traza un mapa filosófico acerca del sentido de dos emociones clave de la experiencia vital, intrincadas inevitablemente. La neuropsicología contemporánea continúa estableciendo el placer y el dolor como los dos polos elementales alrededor de los que se activa el sistema límbico.

IMAGEN 45: Leonardo Da Vinci. Alegoría del Placer y el Dolor. 1484-1486. Una criatura híbrida representa el dualismo de la experiencia. Su leyenda dice «El Placer y el Dolor son como dos gemelos, porque el uno nunca existe sin el otro, como si estuvieran pegados (*appiccati*)».

Un caso espléndido de lo emocional envuelto en lo políticamente correcto, en este caso dado su contexto histórico en narraciones mítico-religiosas, es el de Gian Lorenzo Bernini y dos de sus obras más brillantes; *El Éxtasis de Santa Teresa*, 1646 y *el Éxtasis de la Beata Ludovica*, 1674. A pesar de utilizar la historia católica como excusa, es un caso en el que a mi parecer el propósito expresivo, la manifestación prioritaria de lo emocional como narración y símbolo, fundamenta la obra de arte. La postura del cuerpo, su abandono y leve incorporación, el rostro inclinado con la boca entreabierta y los párpados semicerrados, las masas cóncavas y convexas del ropaje, el movimiento de la luz y del mármol en los pliegues, el volumen agitado del que solo asoman la cabeza, un pie y una mano, toda la escultura está recorrida por la agitación de una culminación del placer.

Aún a riesgo de realizar una afirmación que puede interpretarse como simplificada, me parece interesante en sí misma por señalar la eventual función simuladora de los grandes relatos que pueden eludir lo que es obvio y que es, gracias al conjunto de decisiones que ha tomado o rechazado el artista para su obra, una excelente materialización del placer femenino y de los alrededores del orgasmo.

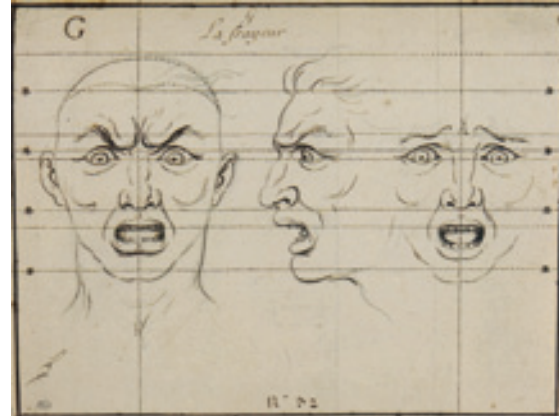


IMAGEN 46: Bernini. *El éxtasis de Santa teresa*, 1644-1646. Altar en Santa María Della Vittoria de Roma.

En relación a las obras de arte cuyo objeto es la investigación de lo emocional, quiero destacar ahora los dibujos del artista y teórico Charles Le Brun, que escribió en 1698 el tratado *Méthode pour apprendre a dessiner les passions* en el que con observación científica describía cómo las emociones modelan el rostro humano para así poder dibujarlas. Tanto a través de estos dibujos como de los textos el pintor explica al detalle el significado, el movimiento, la forma y las relaciones entre los músculos y los elementos de la expresión.

«La expresión, a mi parecer, es [...] la que marca los verdaderos caracteres de cada cosa, es por ella que se distingue la naturaleza de los cuerpos, que las figuras parecen tener movimiento, y que todo aquello que está pintado parezca ser verdad»²⁶²

IMAGEN 47: Charles Le Brun, *La Frayeur* (el espanto). Pluma y tinta. 19,5 x 25,6 cm. El rostro es analizado como si fuera un pentagrama en el que se disponen coherentemente las formas y las líneas que definen una emoción.



Le Brun persigue una enseñanza metódica del arte para representar las emociones, que son a su vez representadas en las facciones del rostro y en la elocuencia del cuerpo, debido a que esta expresividad es la traducción material de los estados de conciencia²⁶³, y como tal materialización puede ser trasladada al arte como garantía de su realidad y verdad. Quiero destacar la vinculación directa que hace de los sentimientos y del carácter o la identidad de las cosas, y también la noción de una emoción como valoración; afirmaciones que, como se ha visto, son las que está haciendo la neurociencia contemporánea a través de otras herramientas visuales, los MRI, cuando constata que la identidad propia y última de cada uno de los seres humanos tiene sus raíces en las especificidades del cerebro emocional.

«[L]a pasión es un movimiento del alma que reside en la parte sensitiva, lo que hace de guía a lo que el alma piensa que le será bueno, o para huir de aquello que le será malo»²⁶⁴.

²⁶² Párrafo de la conferencia de Le Brun en la Academia de pintura para los nuevos estudiantes: *Sur l'expression générale et particulière des passions* de 1668. En I. OLIVO-POINDRON (2002): «Figurer la Passion», en *Figures de la Passion*, Cat. Exp. (2002), París, Musée de la musique, Cité de la musique, pág. 40.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ Extracto de sus conferencias en la Academia. GAREAU, M. (1992): *Charles Le Brun. Premier peintre du Roi Louis XIV*, París: Édition Hazan, pág. 76.



IMAGEN 48: Charles Le Brun. *Deseo y Alegría tranquila*.



IMAGEN 49: *Miedo y Enfado*. 1760.
Grabados. 2,2 x 18,2 cm.

Le Brun se apoya en la idea de Descartes que asienta el mecanismo de las pasiones en la glándula pineal; de hecho, su último tratado, *Las Pasiones del alma* (1649), tuvo gran influencia entre artistas del siglo XVII, sin embargo, estos discursos estaban demasiado cerca del estudio de la conducta moral y su relación con las emociones como para ser objeto de una apropiación directa en el arte²⁶⁵.

En 1654 la escritora francesa Madame de Scudéry, también conocida como Safo, en *Clélie, historia romana* cuenta cómo su protagonista, Clélie, esa «honesta muchacha [que] con su Mapa ha querido decir también que no ha amado nunca ni tendrá en el corazón más que ternura» dibuja un mapa de los afectos:

«Clelia ha previsto que aquellos que están en “Nueva amistad” y se alejan un poco más a la derecha o un poco más a la izquierda se perderán. En efecto, viniendo de “Gran ingenio”, pasarán a “Negligencia” e insistiendo en el camino equivocado llegarán a “Desigualdad”, de allí a “Lamentación”, “Ligereza”, “Olvido” y, en vez de llegar a “Tierna estima”, acabarán encontrándose en el “Lago de la indiferencia” que está situado justamente aquí, sobre el Mapa»²⁶⁶.

²⁶⁵ OLIVO-POINDRON, I. (2002): «Figurer la Passion», *op. cit.*, pág. 36.

²⁶⁶ *Ibidem*, pág. 261.

Podemos considerar, además del tono moralista propio de su tiempo que la autora misma tuvo que soportar por su visión no tradicional del papel de la mujer, si nuestra percepción contemporánea de esta descripción de los afectos como fácilmente sentimentalista seguiría obedeciendo o no a un paradigma hiperracionalista que mientras teme la incertidumbre y la vulnerabilidad ridiculiza lo emocional.

IMAGEN 50: *Mapa de la ternura.*
Mapa de los afectos y pasiones.
Siglo XVII. Biblioteca Nacional de Francia. Detalle del *Lac d'indifference* y del *Mer dangereuse* (Lago de la indiferencia y Mar peligroso).



Estas nuevas actitudes eclosionarán en el siglo XVIII con la presencia ya más habitual de la mujer en la vida pública, un suceso que ocurre en los salones parisinos en los que se debaten bajo el nuevo prisma de la subjetividad viejos temas como el del amor:

«[E]n estas discusiones, sobre todo, se va abriendo paso la convicción —y es la contribución de las mujeres a la filosofía moderna— de que el sentimiento no es una simple perturbación de la mente, sino que expresa, junto con la razón y la sensibilidad, una tercera facultad del hombre»²⁶⁷.

Es a partir de ahora que tanto el sentimiento como el gusto y las pasiones empiezan a escapar del estéril marco de la irracionalidad al tiempo que se convierten en argumentos para combatir la dictadura de la razón. El Romanticismo, que no se puede entender sin la Ilustración y el modelo dominante de la era de la razón, abrió desde el siglo XVIII plenamente las puertas a los sentimientos en el pensamiento y en las artes. Unos sentimientos que, quizá para emerger, nacen con intensidad como en el caso de la nostalgia melancólica por el «buen

²⁶⁷ Eco, U. (2004): *La Historia de la Belleza*, Barcelona: Editorial Lumen, pág. 260.

salvaje» de Rousseau que se apoya en ellos para reivindicar ese lugar auténtico y bello que es la naturaleza, el lugar donde nace la promesa de la liberación de todo el artificio corrupto de la civilización²⁶⁸.

Esto es significativo también porque vincula sentimientos y naturaleza, una idea que para Umberto Eco²⁶⁹ surge del énfasis que hace el Romanticismo en la idea de lo sublime, un énfasis que no nace como algo característico del arte, sino que nace asociado a la experiencia de la naturaleza, donde los viajeros exploran nuevos territorios no por el ansia de conquista, sino por la búsqueda de nuevas emociones y de la sensación de libertad en las extensiones sin límites como las de los Alpes. Sobre esta nueva mirada de la naturaleza se hablará con más detalle en el capítulo siguiente cuando se trate de los jardines románticos y los modos de hacer arte en el territorio.

En relación a la emergencia de un nuevo valor para lo emocional, que en sus inicios estará al margen los discursos oficiales, se sitúa la obra de Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783); si bien esta no fue reconocida hasta mucho tiempo después.

Este escultor realiza en la última etapa de su vida una serie de entre 69 a 54 bustos —los estudiosos no coinciden en el número aunque parece ser que son 49 los que están acabados²⁷⁰— en los que están esculpidas toda una gama de emociones diversas. Messerschmidt analizaba de un modo sistemático cómo se manifestaban los sentimientos en el rostro, utilizándose a sí mismo como modelo experimental. Esta actitud científica era reforzada con el uso de un canon que él denominaba egipcio en el que había una correspondencia entre el cuerpo y el rostro.

Hay que señalar que hasta hace bien poco sus esculturas habían sido tomadas como las excéntricas obras de un artista enloquecido, enfoque que cambia a partir de las investigaciones de Behr, Grohmann y Hagerdorn²⁷¹ de 1983; ahora bien, lo que se puede afirmar con más certeza es que su trabajo fue marginado o bien utilizado como muestra perfecta de los tópicos colectivos que traman los relatos excitados alrededor del mito del artista alienado.

²⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 260.

²⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 281.

²⁷⁰ GLANDIEN, O. (1995): «Franz Xaver Messerschmidt. La mueca petrificada», en *ART FMR. Enciclopedia del arte de Franco Maria Ricci*, s. XVIII (ed. Franco Maria Ricci), tomo I, Milán, págs. 138–160.

²⁷¹ *Ibíd.*

En cualquier caso, su obra es un estudio excelente de la diversidad de las emociones, en una amplia descripción realista y expresionista a la vez, en la que caben sentimientos intensos, incluso histriónicos, otros más sutiles y algunos de difícil identificación, pues es necesario recordar que el artista nunca puso títulos a su obra y que los que nos han llegado son posteriores y con indicios de burla o incomprensión. Por otra parte, quedaría comentar que la intensidad y precisión de su investigación hace que esta obra no solo se adelante más de cien años al expresionismo o doscientos al hiperrealismo, sino que podría pasar por ser absolutamente contemporánea.

La ruptura con la tradición y con el papel del artista leal al ideario de aquellos que le encargan la obra tiene en Gericault (1791-1824) otro exponente más al que su independencia le mantuvo alejado de los encargos oficiales. El pintor se aleja de la escuela neoclásica para enfatizar la fuerza expresiva de los asuntos que representa, muchos de ellos relativos a la vida cotidiana y al sufrimiento anónimo. Este cambio de dirección en la mirada y en los intereses del artista se muestra en la realización entre 1821 y 1824 de una serie de pinturas cuyos modelos son los enfermos mentales del psiquiatra Jean-Etienne Esquirol, a través de los que pretendía hacer un repertorio que, debido a su muerte temprana, quedó inacabado.

Francisco de Goya (1746-1828) es un caso claro de cómo emerge la libertad creadora a pesar de los protocolos de sus patronos²⁷², y que tiene en la Pinturas Negras de la Quinta del Sordo, (ca. 1820-1823) una buena muestra. Esto en gran medida ocurre porque su sensibilidad anticipa la mirada moderna en la que ningún relato ideológico, político o simbólico legitimará ya aquello que es representado, la realidad es la que es y está desnuda. Para el pintor la violencia no



IMAGEN 51: Messerschmidt. *Viejo demacrado con dolores en los ojos*. Alabastro. 44,5 cm de altura.

²⁷² «Hace que sus facciones [las de los reyes] pongan al descubierto toda su vanidad y fealdad, su presunción y su codicia. Ningún pintor cortesano antes o después de él dejó un registro semejante de sus protectores». GOMBRICH, E. H. (1990): *Historia del arte*, Madrid: Alianza Editorial, pág. 385.

es un acto trascendente legitimado por ningún discurso patriótico, ni tampoco la excepción de una supuesta y apacible normalidad, sino una parte consustancial de la condición humana²⁷³ que, como muestra su obra, se hace consciente de su crisis frente a los ideales ilustrados de la razón y el progreso.

Esta sensibilidad se muestra intensamente en las Pinturas Negras, que si forman parte de este epígrafe lo hacen como la mencionada variación, difícilmente clasificable, alrededor de la cuestión de la emoción como propósito del arte. Es cierto que no hay un acuerdo sobre su significado global, para el historiador del arte Bozal²⁷⁴ cuatro son sus temas: la subjetividad, lo grotesco, la violencia y el grito, todos ellos atravesados por la noción del tiempo como el gran constructor. Ahora bien, la casa que Goya dibuja con sus pinturas murales es a mi modo de entender un espacio fundamentalmente emocional.

Su mirada es emocional en el sentido de que el lugar desde el que se siente el mundo es el lugar desde el que se interpreta y se comprende. Como nos dice Nussbaum, las emociones contienen valoraciones radicales sobre lo que es importante y, por lo tanto, no son ajenas a la ética. Es un espacio con una carga emocional poderosa en el que habita un mundo consistente elaborado desde la coherencia de la sensibilidad de su autor, que más allá de su biografía, de su estado de ánimo que tantas veces ha querido explicar la singularidad de la obra, expresa de un modo lúcido la realidad de lo que está viviendo²⁷⁵: la crueldad, la ignorancia, la estupidez, la irracionalidad, la indignidad, la soledad y el dolor que laten cotidianamente a su alrededor, y lo hace sin ningún mecanismo consolador, de un modo directo y simple, la condición humana al desnudo, que con el extrañamiento de una emoción atenta e intensa se hace visible en su totalidad más allá del optimismo ilustrado, y como prescinde de los detalles de lo narrativo esta emoción aparece en primer plano como la materia de la que estamos hechos, es decir, del miedo, ansiedad e incertidumbre que espolean nuestros actos, porque ya no hay relato que oculte o sustituya a la realidad.

²⁷³ BOZAL, V. (2009): *Pinturas Negras de Goya*, Madrid: Balsa de la Medusa, pág. 146.

²⁷⁴ *Ibíd.*

²⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 139.



IMAGEN 52: Cuatro detalles de las Pinturas Negras. 1819-1820-1823. De izda. a dcha. y de arriba abajo: *Dos mujeres*, *La Romería de San Isidro*, *Dos viejos* y *Asmodea*. Nomenclatura según Valeriano Bozal. El mundo según Francisco Goya está habitado por personajes perdidos entre sus pulsiones, angustias y el temor a la muerte. Todavía causa más asombro que debate la interpretación del primer personaje en *Dos mujeres* al que se le supone masturbándose mientras es objeto de burla por parte de dos mujeres, probablemente prostitutas.

Es asimismo un lugar emocional por lo que tiene de anticipación al expresionismo, también desde el punto de vista formal²⁷⁶, la fuerza y el ritmo de las pinceladas, los espacios indeterminados de luz hostil, la expresividad de los rostros, los gestos y los cuerpos, la forma de los ojos y de las actitudes, la energía de las muchedumbres anónimas enfrascadas en incomprensibles rituales sociales, lo *monstruoso verosímil*²⁷⁷ precisamente por ser radicalmente humano, la ausencia de sentido pero la consistente persistencia de la realidad. No parecería que para Goya el precio de esta lucidez no fuese sino la falta de consuelo²⁷⁸, salvo quizá por la ironía, la vitalidad, la sensualidad de *Una Manola* o la ternura incierta de *El Perro*.

²⁷⁶ Ibídem, pág. 132.

²⁷⁷ Dicho de Baudelaire en relación a Goya como caricaturista recogido por Bozal. Ibídem, pág. 140.

²⁷⁸ Ibídem, pág. 139.

La irrupción de las emociones, de las sensaciones e impresiones se yuxtapone y nutre a muchas corrientes culturales de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, desde el simbolismo a la poesía de Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, desde el impresionismo y el fauvismo al expresionismo alemán, desde la fascinación por el desorden de los sentidos, al éxtasis de la revelación que permite las nuevas, y por fin verdaderas, inmersiones en la realidad. Igual que Proust elabora una epifanía a partir de un té con una magdalena²⁷⁹, los artistas realizan imágenes del mundo en las que lo emocional es el registro y la provocación de una experiencia estética. Para Umberto Eco el final del siglo XIX provoca un giro en la relación entre el artista y la realidad:

«El simbolismo está dando vida ya a nuevas técnicas de contacto con la realidad, la búsqueda de la belleza abandona el cielo y lleva al artista a sumergirse en la materia. A medida que avanza, el artista olvidará incluso el ideal de belleza que le guiaba, y entenderá el arte no ya como un registro y provocación de un éxtasis estético, sino como un instrumento de conocimiento»²⁸⁰.

Ya es prácticamente una convención situar el inicio de la escultura moderna en Auguste Rodin, un artista que defiende la necesidad del sentimiento subjetivo:

«Lo principal es ser conmovido, amar, esperar, temblar, vivir. ¡Sé un hombre antes que un artista!»²⁸¹.

De este modo, es posible la llamada verdad interior, desde la que surge una escultura capaz de hablar del cuerpo vivo, de la carne que palpita, es decir, del movimiento, pero, sobre todo, de las emociones que lo definen, que al igual que pensaba Charles Le Brun, es lo que permite otorgar carácter verdadero a la realidad. El historiador Herbert Read defiende que si algunas esculturas de Rodin eran consideradas tan realistas como para ser acusado de moldearlas a partir de un modelo vivo no era porque tuvieran un propósito objetivo, sino que eran realistas porque correspondían con precisión a las sensaciones que experimentaba²⁸².

²⁷⁹ PROUST, M. (2009): *En busca del tiempo perdido*, Barcelona: Lumen.

²⁸⁰ ECO, U. (2004): *La Historia de la Belleza*, Barcelona: Lumen, pág. 359.

²⁸¹ Conversaciones con el escultor compiladas por Paul Gsell. RODIN, A. (1946): *L'Art-entretiens réunis par Paul Gsell*, Lausana: Mermod, en READ, H. (1994): *La Escultura Moderna*, Barcelona: Ediciones Destino.

²⁸² READ, H. (1994): *La Escultura Moderna*, Barcelona: Ediciones Destino, pág. 18.

IMAGEN 53: Rodín. *La Avaricia y la Lujuria*. 1887. Yeso. 22,5 x 53,5 x 46 cm.

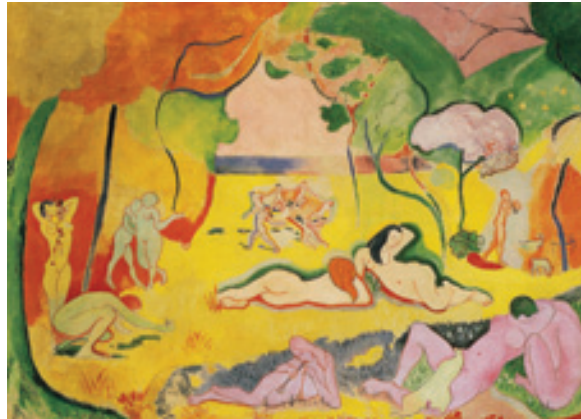
El Grito de Edvard Munch de 1893 nos muestra cómo se puede pasar de lo emocional como registro de la experiencia estética a lo emocional como registro de la experiencia de la realidad, de su conocimiento y su significado. De esta manera, continúa una corriente que rechaza el positivismo materialista de la cultura, que, sin embargo, otras veces es integrado y reforzado de distintos modos en algunas movimientos como el futurismo, el constructivismo ruso o incluso el pop art, una tendencia que a lo largo de todo el siglo xx favorecerá la presencia, a veces puntual, en las trayectorias de los artistas; otras veces, con mayor extensión, de lo emocional como fuerza relevante o primordial aunque en general no explicitada como fundamento conceptual, sin embargo, más adelante se verán algunos casos en los que este propósito es asumido como principio artístico.



Matisse, artista en torno al que se organizó el fauvismo, expone *La Alegría de vivir* en el Salón de los Independientes de 1906, y con él realiza su obra más ambiciosa en cuanto a tamaño y, sobre todo, en relación a una ruptura definitiva con el canon académico. Para los críticos de arte Foster y Krauss, este lienzo inaugura el nuevo arte del siglo xx²⁸³; en él los sentidos, el placer y el origen del deseo dibujan los cuerpos desnudos en medio de la naturaleza no como representación del paraíso, sino como los atributos palpables de la alegría de vivir. El uso libre del color, del trazo y de la perspectiva enfatizan este sentimiento de liberación de una tranquila felicidad propia de la vida de los hombres.

²⁸³ FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y.A. y BOUCHLOH, B. (2006): *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Madrid: Akal, pág. 77.

IMAGEN 54: Henri Matisse. 1906. *Le Bonheur de vivre* (*La Alegría de vivir*). Óleo sobre lienzo, 174 x 240 cm.



Una circunstancia que determinará el siglo xx es la guerra que por primera vez será de alcance mundial. El dadaísmo reacciona a la sinrazón de la *Gran Guerra* ensalzando el absurdo, la ironía y el poder de subversión de las reglas de juego del mundo racionalista. Tras la Segunda Guerra Mundial, con una civilización traumatizada, el arte también busca nuevos criterios, y en este contexto encontramos por ejemplo el *art brut* de Dubuffet, que:

«introduce el criterio de la autenticidad emocional sobre la razón, el anonimato frente al genio, la subjetividad frente a la comunicabilidad, el impulso frente a la técnica o la tradición»²⁸⁴.

Una obra que recorre gran parte de este siglo xx en el que la razón se colapsa es la de la artista Louise Bourgeois, una escultura que surge de su propia biografía y de las emociones que la han definido, sin embargo, a pesar de la aparente singularidad de una subjetividad conformada desde las vivencias privadas trata de un territorio emocional que puede ser colectivamente conocido, recalcando así ese factor del que nos habla Nausman cuando defiende una noción cognitiva de las emociones, el de que son valoraciones respecto a lo que sucede, es decir, no tanto estrictos fenómenos internos aislados, sino respuestas de la inteligencia humana ante el entorno y, por lo tanto, semejantes. Bourgeois en este sentido exterioriza una intersubjetividad común que es además la que permite que podamos conectar unos con otros a través de emociones y conocimientos compartidos. Con una actitud siempre afin a las ciencias, la artista quiere objetivar las emociones y dar a las vivencias una realidad física, a través de la geometría y de la arquitectura.

«Pienso que la geometría del espacio constituye un símbolo de la seguridad emocional. La geometría, sea euclidiana o de cualquier otra índole, es un sistema

²⁸⁴ DÍAZ, E. (2007): «A critical glossary of space and sculpture», en *Unmonumental. The object in the 21st Century*, Cat. Exp., Londres: Phaidon Press Limited, pág. 206.

cerrado en el que las relaciones pueden preverse y son eternas. Se me presenta con naturalidad para expresar emociones a través de las relaciones entre los elementos geométricos, en dos o en tres dimensiones»²⁸⁵.

Una geometría no solo como metáfora, sino como método y materialización de las emociones en relaciones espaciales como ocurre en sus *Cells*, escenografías de materiales gastados que funcionan como localizaciones físicas de los sentimientos.

IMAGEN 55: Louise Bourgeois. *Cell XXII (Portrait)*. Célula XXII (Retrato). 2000. Acero, tela, madera y vidrio. 177,8 x 109,2 x 109,2 cm. Una figura de trapo sentada que no toca con los pies el suelo dentro de una jaula sugiere sentimientos de fatiga extrema, dolor e indefensión. Si bien en esta imagen no se aprecia, un factor importante de la instalación²⁸⁶ es el uso de una luz oscura que encierra doblemente la soledad y abandono de la figura.



Cuando llegamos al siglo xx llama la atención que el arte visual en comparación a otras formas culturales contemporáneas como el cine, la música, el cómic o la literatura, se ocupe relativamente poco de abordar directamente la cuestión emocional. La música popular está conquistada por el dominio de lo sentimental; el número de canciones que tratan del amor, la soledad, la alegría, el dolor, el desasosiego o el placer es infinito. El amplio abanico del cine permite que se den películas en las que la densidad emocional vaya más allá de las necesidades dramáticas de toda ficción, y que sean los sentimientos los protagonistas indiscutibles. ¿Acaso las formas no estrictamente narrativas del arte tienen más dificultades para tratar sobre ello?, ¿la capacidad de ocupar solo el territorio efímero de la proyección o de la audición hace que el cine o la música tengan un formato más adecuado?, ¿el espacio físico colectivo no es un lugar apropiado para la exposición de un

²⁸⁵ Louise Bourgeois en una conversación con Susi Bloch que se puede encontrar en *Art Journal*, vol. 34, núm. 4, verano 1976, pág. 21, en *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Cat. Exp. (1999), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: CNARS, pág. 21.

²⁸⁶ Tal y como se pudo apreciar en la exposición *HONNI soit QUI mal y pense* de La Casa Encendida. Octubre de 2012 a enero de 2013, Madrid.

fenómeno que en gran medida seguimos considerando privado e íntimo, a pesar de lo obvio de su condición universal?, ¿la característica del cine o de la música de permitir el cambio a través de una secuencia de tiempo los hace especialmente aptos para la naturaleza de lo emocional, que mucho tiene de proceso?

A esta última pregunta responde muy bien el artista Bill Viola cuando en relación a su exposición *Las Pasiones*²⁸⁷ (2003) reflexiona sobre las emociones como una forma temporal de nuestra conciencia:

«Cuando empecé a crear obras con emociones, advertí que las emociones, como narrativa, son las formas temporales de nuestras vidas temporales de nuestras vidas. Su realidad es cambio y transición»²⁸⁸.

Por eso, el artista quiere abrir los espacios entre las emociones, en el sentido de registrar:

«[L]a expresión emocional como un fluido continuo en movimiento. Esto significa que las transiciones, el momento ambiguo en el que cambias de estar contento a estar triste, son tan importantes como la emoción principal misma»²⁸⁹.

Dada la dificultad de abordar lo emocional, el hacerlo en una secuencia temporal que respete su propia dinámica parece que es un modo honesto y claro. La exposición surge a raíz de la invitación que Viola recibe por parte del Getty Research Institute para investigar *Las representaciones de las pasiones*.

Está formada por trece videos —instalaciones en las que se emiten una mayoría de obras rodadas en película de 35 mm, a velocidades de más de 300 fotogramas por segundo, para poder atrapar toda la sutileza de las transiciones emocionales— que luego se pasaron a video digital.

²⁸⁷ El video *Emergence* (2002) disponible en línea en: <<http://www.youtube.com/watch?v=hx5Cu7U-Fkg>> y <<http://www.youtube.com/watch?v=auFBt4JBHHI>>. (Consultado en abril de 2013).

²⁸⁸ WALSH, J.: «Conversación. Hans Belting y Bill Viola. 28 de junio de 2002», en J. WALSH: *Bill Viola. Las Pasiones*, Cat. Exp. (2004), Madrid: Fundación La Caixa, pág. 163.

²⁸⁹ *Ibíd.*, pág. 164.

Viola define cuatro emociones primarias, y lo hace a través de un recurso que, tras realizar el *círculo emocional* ²⁹⁰, ahora comprendo que es inmediato para un artista, vinculando emociones y colores:

«Así que definí lo que me parecía que eran cuatro emociones “primarias” —la alegría, la tristeza, la ira y el miedo— y las traté como si fueran colores primarios, elementos que pudieran fundirse y a los que se les pudiese dar forma para crear diversas gradaciones y matices»²⁹¹.

Para lograrlo toma como punto de partida la mirada atenta que muestra la pintura protorenacentista, pero, a diferencia de esta, obvia la narración y las particularidades del contexto para centrarse en las emociones puras:

«Así que sentí el deseo imperioso de librarme de la historia [...] y de ocuparme solamente de las emociones. Me imagino que es parecido, en cierto modo, a la situación de un pintor que quiere llegar al rojo como experiencia de un color puro, no como parte de la ilusión pictórica de un rosa»²⁹².



IMAGEN 56: Bill Viola. *The Quintet of the Astonished* (el Quinteto de los Atónitos). 2000. Cinco personajes reunidos y aislados en sus recorridos emocionales.

De esta manera, Viola trata lo individual y concreto de las emociones para lograr una representación que en esa especificidad se hace universal. A la puesta en escena sobria, que se aproxima a la tradición de los retratos, se suma el sonido, la luz y la velocidad de la imagen con un movimiento lento fuera de la percepción natural que otorga consistencia a la representación de las emociones como protagonistas absolutas, de modo que aumenta el impacto inmersivo de las secuencias y la relación de intimidad con el espectador, que puede

²⁹⁰ Pág. 70 de este mismo capítulo.

²⁹¹ «Conversación. Hans Belting y Bill Viola. 28 de junio de 2002», *op. cit.*, pág. 163.

²⁹² *Ibidem*, pág. 164.

hacerlas suyas en un lugar previo a las palabras, a la lógica del lenguaje. Sin embargo, la actitud del artista es científica, por lo que tiene de atenta observación y comprensión de lo emocional como un territorio de exploración de aquella condición que nos hace plenamente humanos.

A pesar de la baja presencia de lo emocional en el espacio físico, socialmente está muy aceptada su visibilización cuando se trata de los monumentos conmemorativos de una tragedia, por ejemplo, el *Memorial a las víctimas judías del Holocausto* de Berlín, realizado por Peter Eismann en 2005. Es cierto que aquí se trata de hablar de un sentimiento colectivo y compartido acerca del abuso perverso, el dolor absoluto y la destrucción de un colectivo, los judíos junto a otros como el de los gitanos, que simboliza también un intento de exterminio de lo humano. Una emoción contundente, bien definida, que no alberga duda sobre su identidad, por lo que es fácil que todo un conjunto social se sienta partícipe y reconocido en ella.

Además, la habilidad del arquitecto para tratar de un modo sobrio e intenso el tema es memorable, describe perfectamente un laberinto preciso de bloques que se inclinan levemente sobre un suelo ondulado, una malla compuesta de 2700 paralelepípedos de hormigón ligeramente inclinados y de altura variable; de 0,50 a 4 m. Recorrerlo es sentir la opresión y el silencio de la aplicación metódica del odio, no cuenta una historia, sino que te hace estar dentro de la emoción que la define porque el protagonista no es la memoria, sino las víctimas²⁹³. Los bloques pandean dentro de una atmósfera incómoda que desestabiliza al observador al tiempo que lo aísla²⁹⁴ en un sistema aparentemente ordenado, pero que, sin embargo, sugiere la pérdida de contacto con la razón humana²⁹⁵, si bien también hay quien observa en la obra además una aproximación al concepto tradicional de monumento funerario.

En cualquier caso, esa aparente falta de dramatismo es impactante mientras vas cayendo sin darte cuenta en el centro de ese mar de bloques que te van superando en altura hasta que el cielo es una retícula lejana y pierdes la referencia de los límites del lugar. Sin embargo, al entrar en el recinto la pequeña altura de los bloques perimetrales invita a saltar de uno a otro, en un desconcertante juego al que no sabes si tienes derecho, y de este modo inofensivo e inconciente te encuentras sin darte cuenta en el centro de una pesadilla, una

²⁹³ GALOFARO, L. (2003): *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pág. 127.

²⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 128.

²⁹⁵ Memorial del Holocausto Judío. Disponible en línea en: <<http://www.stiftung-denkmal.de/>>. (Consultado en febrero de 2013).

experiencia del recorrido que puede ser una buena metáfora del proceso político y social del nacionalsocialismo alemán²⁹⁶.



IMAGEN 57: *Memorial del Holocausto Judío*. Berlín. Una imagen fija no puede describir la experiencia del lugar como un descenso hacia el extrañamiento.

²⁹⁶ En este sentido el historiador Laurence Rees en la presentación de su libro *El oscuro carisma de Hitler* afirma «Personas que lo veían como un personaje ridículo o perturbado en 1928 pasaron a considerarlo un salvador en 1933». En el artículo de ANTÓN, J.: «El secreto de Hitler era el odio», *El País*, 21 de abril de 2013, pág. 37.

III. EL TERRITORIO, NUEVO ÁMBITO DE INTERVENCIÓN ESCULTÓRICA

Después de haber recorrido las aportaciones que desde los campos de las ciencias, de las humanidades y del arte indagan en el significado de lo emocional tanto en relación a la sensibilidad para captar la realidad como en la de la experiencia y el conocimiento del mundo, en este capítulo primero se quiere abordar la noción de territorio como criterio esclarecedor para el desarrollo de esta tesis que estudia las intervenciones artísticas en el territorio generadas por la pulsión de lo emocional, y para ello es oportuno observar cómo se utiliza el concepto de territorio dentro del ámbito de las artes y sus relaciones con las emociones. A continuación se muestran algunos modos de hacer arte con el territorio a lo largo de la historia para acabar centrando el estudio en prácticas artísticas contemporáneas que trabajan sobre lo emocional que habita en el territorio.

1. El territorio, una matriz de lugares

La noción que en este proyecto se quiere investigar es la que considera al territorio como una suma de paisajes, de igual modo que el paisaje es una suma de lugares. Una noción de territorio como matriz porque los espacios contenidos en ella están vinculados por funciones que los ponen en relación, funciones que se basan en su capacidad de acoger y generar redes horizontales para la integración y la coordinación de sucesos interdependientes.

1.1. Breve catálogo de las ideas acerca del territorio

El territorio es un término de difícil definición debido a que su uso lo convierte a menudo en un concepto polisémico utilizado en contextos muy diferentes. Aun así, se puede decir que de alguna manera su definición siempre tiene relación con la dimensión espacial del objeto de estudio, con un área más o menos extensa en la que se combinan elementos diversos —geológicos, biológicos, políticos, económicos, sociológicos y culturales— con características interdependientes que describen un todo unitario y específico.

«*Territorio* es un concepto plural, una palabra magmática, la representación lingüística de un cúmulo de imágenes estimulantes sobre realidades diversas: el *yo*, el *otro*, el *mundo*, el *cosmos*..., que resultan de un proceso de continua invención

para substantivar los descubrimientos y el conocimiento de las realidades espaciales, desde el entorno más íntimo hasta el entorno universal»²⁹⁷.

El antropólogo Gerardo Ardila²⁹⁸ advierte que el territorio es un concepto que se está tratando de construir en su forma actual desde hace cerca de doscientos años, durante los cuales nuestra tradición cultural ha tenido que esforzarse en convertir el concepto inmóvil de la tierra —la naturaleza— en un significado dinámico. Un movimiento complejo que hace oportuno recordar la noción estricta de «territorio» que se recoge en el diccionario²⁹⁹, término que se define como una «Porción extensa de tierra, determinada geográficamente de modo natural —para este caso es más frecuente *país*, *región* o *tierra*—, o políticamente o como ámbito jurisdiccional». Es decir, el origen del territorio está en la geografía y en el estudio de la corteza terrestre desde un punto de vista físico que integra al político, entendido esto como un lugar con identidad jurídica definido a través de una administración estatal.

El territorio según la geografía se trata de un espacio compuesto por elementos abióticos (no vivos), bióticos (vivos) y antrópicos (resultado de la actividad humana), y que contiene agentes materiales y energéticos que derivan en formas y procesos concretos de modo que la relación que existe entre todos sus elementos es multicausal y dinámica. Para Ardila³⁰⁰ es necesario superar el concepto de territorio como espacio de tierra sobre el que se desenvuelve sin más la vida humana, así como el concepto de territorio como organización administrativa y política:

«[P]odemos decir que el territorio es una *noción*. A pesar de tener una base física en la que se concreta, habita en la mente y forma parte fundamental de la identificación de los seres humanos con un paisaje, con una sociedad, con una parentela, con una historia, con una tradición, con una memoria»³⁰¹.

²⁹⁷ Editorial de un ejemplar monográfico de una revista de cultura sobre territorio. En *TRANSVERSAL. Revista de cultura contemporània: Territoris*, núm. 6, julio de 1998, Lleida: Departament de Cultura de l'Ajuntament de Lleida, pág. 3. Traducción personal.

²⁹⁸ Conferencia del profesor del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia: ARDILA, G. (2006): *Cultura y desarrollo territorial*. Disponible en línea en: <<http://es.scribd.com/doc/55391124/Cultura-y-Territorio-Gerardo-Ardila>>. (Consultado en diciembre de 2013).

²⁹⁹ MOLINER, M. (2007): *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos.

³⁰⁰ ARDILA, G. (2006), *op. cit.*, pág. 14.

³⁰¹ *Ibíd.*, pág. 17.

El territorio no es entonces un simple concepto físico, sino una construcción colectiva que en palabras de Ardila³⁰² está basada en las experiencias de cada sociedad particular y en las variables formas de organización de las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza. Según el autor, este es el motivo por el que la definición del concepto de territorio no es homogénea, pues este contiene diferentes nociones que pugnan por imponerse como discurso dominante.

Dado este escenario plural y dinámico, para evitar en esta investigación la indeterminación de su uso y para desplegar la multiplicidad de contenidos susceptibles de formar parte de las prácticas artísticas, me aproximo a esta complejidad utilizando la estrategia de María Moliner para su diccionario, en el que tras la definición etimológica de una palabra incorpora el llamado *catálogo* en el que despliega una descripción de los usos de esta palabra que clarifica y enriquece sus acepciones. En concreto me acojo a las llamadas *expresiones pluriverbales* que describen los significados según los usos en sus contextos concretos.

De esta manera, cabe hacer un breve recorrido por las nociones de territorio que, además del significado geográfico simple ya citado en el que la presencia humana es un factor poco relevante, atiende a sus otros significados de uso que clarifican notablemente los conceptos que atiende; por otra parte, es una estrategia que utilizo con gran libertad, la misma que aparece en otra táctica semántica, en la interesante colección de ideas afines que articula Julio Casares en su diccionario ideológico³⁰³, en el que también se inspira. Con este método del catálogo y de las ideas afines —complementadas con imágenes afines— se muestra una visión plural —y sobre todo transversal— de las ideas de territorio según sus contextos donde se reafirma la posición del ser humano como artífice de dicho concepto, y que quiere nutrir una noción de territorio consistente y hábil en el campo del arte.

Catálogo de las diferentes nociones de territorio según los contextos de uso:

Este catálogo es una secuencia de los distintas ideas de territorio que emergen según se ponga el énfasis en alguno de sus múltiples factores constituyentes o en una disciplina concreta del saber. Un catálogo que visibiliza, por lo tanto, aquellas variables que pueden entrar en juego a la hora de acotar cualquier territorio artístico alrededor de un proyecto concreto.

³⁰² *Ibíd.*

³⁰³ CASARES, J. (2001): *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Territorio físico: fragmento de la superficie de la corteza terrestre con unas determinadas características geográficas de relieve, erosión, sedimentación lo que configura una geología e hidrografía concretas.

Territorio político: elemento fundamental del Estado-nación y extensión física de su dominio de poder y de su estructura administrativa gubernamental. Según el punto de vista del derecho internacional, el Estado³⁰⁴ necesita de tres elementos esenciales que son: el territorio, su población y una organización política, hasta tal punto que un Estado sin territorio no es posible. El territorio según el Estado tiene unos marcos limitados por fronteras de carácter estable, lo que quiere decir que abriga a una comunidad de personas organizadas políticamente que están instaladas de forma permanente. De la cuestionada noción de territorio como patrimonio, objeto o bien privado del Estado, se ha pasado a una noción funcional de territorio como el espacio de sus competencias.

«El poder del Estado postmoderno no radica ya en el dominio del territorio geográfico, sino en el control de los individuos y de sus actividades»³⁰⁵.

Territorio económico: la Fundación para la Cooperación y el Desarrollo IEPALA³⁰⁶ estudia su relevancia en el mundo contemporáneo, donde la capacidad de decisión del sistema económico puede ser mayor que la de la autoridad política, y en el que la lucha por su conquista define un nuevo mapa del mundo en función de las riquezas, muchas veces naturales, que en manos de las grandes empresas del planeta atesoran estos bienes y acumulan los beneficios a costa de destruir el equilibrio del sistema natural y humano. Extensas superficies que son afectadas por presuntos modelos de desarrollo —en la práctica, de sobreexplotación masiva para el provecho inmediato según una economía de mercado basada en el modelo neoliberal— que destruyen la biodiversidad y sus poblaciones, que de este modo son excluidas de sus lugares de vida.

³⁰⁴ LÓPEZ MARTÍN, A. G. (2007): «Territorio», en *Diccionario Crítico de las ciencias sociales*, Madrid y México: Plaza & Valdés. También un resumen disponible en línea en: <<http://eprints.ucm.es/6996/1/TERRITOR-DIC.pdf>>. (Consultado en junio de 2013).

³⁰⁵ RAMÍREZ, J. L. (1998): «La invención de territorios: yo, l'altre, el món, el cosmos», *TRANSVERSAL. Revista de cultura contemporània: Territoris*, núm. 6, *op. cit.*, pág. 25. Traducción personal. El autor es doctor en Filosofía de la Planificación del Centro Nórdico de Estudios Territoriales, es experto en Teoría de la Acción Urbana y de la Intervención Pública desde el punto de vista de las ciencias humanas.

³⁰⁶ FUERTES, C. (2012): «Memorias, Identidades y Territorios». Conferencia del Máster de Investigación en Arte y Creación, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 4 de diciembre. Más información disponible en línea en: <<http://memoriasidentidadesyterritorios.iepala.es/>>. (Consultado en septiembre de 2013).

«Los territorios del capitalismo son territorios evanescentes e imaginarios que rompen las fronteras del espacio en esta telépolis o territorialidad global que la tecnología va creando»³⁰⁷.

Territorio agrícola: área productiva organizada según los usos del suelo, hasta ahora vinculado preferentemente al *territorio rural*.

Territorio sociológico: cuando se entiende el territorio como un sistema sociológico que vincula la estructura social con el medio en que esta habita, lo que deriva en una percepción del medio físico en tanto condición para una organización demográfica, económica y política.

Territorio antropológico: es el sustrato espacial a través del que el ser humano es capaz de relacionarse. Es un territorio donde la interacción entre lo biológico y lo cultural hace converger el territorio físico con las tramas culturales, sociales, económicas, ideológicas, afectivas y de conocimiento. Es decir, un territorio no en las claves restringidas de política, la económica o la biológica, sino aquel territorio cuyo centro es el hombre entendido como nudo de relaciones que activa todo el resto. Es en esta línea que cobra su sentido, tal y como se verá más adelante, la afirmación de José Luís Ramírez³⁰⁸ cuando dice que es la comunidad humana la que inventa el territorio.

*Territorio neurobiológico*³⁰⁹: a partir del estudio de las bases neuronales de la territorialidad por parte de la ecología evolutiva y de la psiquiatría, se define el territorio como un espacio de convivencia entre individuos de una o varias especies que está dividido por un orden social tal que se produce una competición por los recursos necesarios para la supervivencia y la reproducción. De este modo, el territorio es «cualquier área que es defendida»³¹⁰. Los beneficios que genera la territorialidad se relacionan con el incremento de la seguridad en la disponibilidad de alimentos, el incremento de la protección que supone el mejor conocimiento del espacio, la reducción de las interferencias en la cría de los descendientes y en las ventajas comunicativas. El comportamiento territorial, la necesidad de marcar, poseer y

³⁰⁷ RAMÍREZ, J. L. (1998), *op. cit.*

³⁰⁸ RAMÍREZ, J. L. (1998), *op. cit.*, pág. 21.

³⁰⁹ BROGGI, J. y OBIOS, J. (1998): «La gènesi del territori en la mecànica cerebral», *TRANSVERSAL. Revista de cultura contemporània: Territoris*, núm. 6, *op., cit.*, págs. 26-29. Traducción personal. Juli Broggi es biólogo investigador en ecología evolutiva en el ámbito de los pájaros y Jordi Obiols es psiquiatra y catedrático de Psicopatología en la Universidad Autónoma de Barcelona.

³¹⁰ *Ibíd.*, pág. 26.

exhibir el dominio sobre el territorio es para la neurobiología un medio evolutivo ancestral para regular los contactos sociales:

«Marcando los límites con señales visuales, químicas, olfativas o sonoras, o bien a través de comportamientos de exhibición delante de los intrusos. Estos comportamientos o señales, que están altamente ritualizados, se utilizan para identificar los miembros de una misma especie y evitan en gran medida las agresiones directas»³¹¹.

Si bien hay indicios de que la necesidad por el referente territorial se incrementa cuando disminuye el control de las funciones superiores del cerebro, el comportamiento territorial se relaciona con mecanismos neuronales repartidos por todo él. Adviértase que este enfoque define el territorio desde las interacciones hostiles, que son identificadas como causa de los patrones de espaciamiento, mientras obvia el comportamiento cooperativo simultáneo. En pura lógica ambos se necesitan para lograr una discriminación entre los grupos de pertenencia y exclusión.

Territorio natural: desde el punto de vista biológico es un ecosistema donde el hábitat está modelado por factores medioambientales —agua, suelo, fenómenos climáticos— y por las interacciones de energía y materia con otros seres vivos. Es el ámbito de la Naturaleza, en oposición al del *territorio urbano*, lugar de los asentamientos humanos de distintas densidades demográficas. Sin embargo, esta definición es algo simplista pues Naturaleza y hombre son dos polos ficticios en una oposición que no es simétrica, por ejemplo, podemos sospechar la existencia de territorios vírgenes, pero no podemos imaginar a un ser humano que no esté adherido a un territorio. Además esta confrontación asume el conflicto como natural, cuando lo que es consustancial es la integración del hombre en el medio, aunque esto no impide que el territorio deba de soportar la falta de control de su enorme poder. Es un territorio en gran medida liberado de las estructuras de control dominantes en otros entornos, pero sometido por igual a la interacción y significación humanas.

Territorio urbano: la ciudad es el máximo exponente del proyecto moderno occidental y símbolo del optimismo histórico basado en la idea de progreso. Desde el urbanismo se puede considerar el territorio urbano como un espacio diseñado por los intereses estratégicos de la tecnología, la planificación política y la economía del mercado, donde no parece que tenga

³¹¹ Ibídem.

gran visibilidad la noción de la ciudad de los hombres, el territorio de lo social, es por lo tanto un territorio de contradicciones articulado por sistemas de movilidad que funciona como un fenómeno complejo de simultaneidades, conflictos y emergencias que precisa ser explorado³¹². Su naturaleza y sostenibilidad continúan siendo objeto de reflexión en un mundo contemporáneo en el que se sigue emigrando masivamente a las ciudades como lugares de promisión.

Territorio como paisaje: es habitual entender el territorio como sinónimo de paisaje, semejanza que más adelante se analizará. En cualquier caso, siempre es necesario destacar que, a pesar de su apariencia ocasionalmente «natural», este paisaje es en gran medida artificial, debido a que es el resultado de las sucesivas interpretaciones y relaciones de adaptación al medio por parte del ser humano; desde un cultivo, a una presa, a un pasto para el ganado, a las divisiones de las parcelas, a los bosques sujetos a decisiones administrativas y a los hábitats dispersos, hasta las tramas urbanas y sus periferias. Incluso el territorio de la naturaleza virgen no se libra de la actividad humana, como muestran por ejemplo las ascensiones, y sus huellas, de los montañeros a las cordilleras del Himalaya o alpina. Si damos por válida la hipótesis de Gilles Clément³¹³ que entiende la tierra como un *jardín planetario*, esta sería entonces un recinto de seres vivos un tanto peculiar por su alta inteligencia biológica o biodiversidad, un recinto convexo que tiene a la biosfera como límite conocido.

«Por medio de la agricultura el hombre ha “urbanizado” durante siglos el territorio, creando sistemas de regadío y realizando plantaciones de acuerdo con leyes geométricas [...] La agricultura se industrializa. El paisaje se urbaniza. El espectáculo de la naturaleza y el de la ciudad son ahora comparables [...] El mundo se concierte en un entorno habitable, en la ciudad de las 1.000 geografías»³¹⁴.

Residuos territoriales: noción del *Tercer paisaje* de Clément que contempla los espacios abandonados e improductivos de los márgenes rurales y urbanos de la cultura posindustrial. Sin embargo, el autor defiende que estos intersticios territoriales son refugios para la diversidad con lógicas caóticas que funcionan como modelos de incertidumbre, improductividad y no ordenamiento para un desarrollo libre en adaptación permanente. El Tercer paisaje es la

³¹² VV.AA. (2001): *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada*, Barcelona: Actar, pág. 580.

³¹³ CLÉMENT, G. (2007): *Manifiesto del Tercer paisaje*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili. (2004).

³¹⁴ Entrada del diccionario a la palabra «Geografía». VV.AA. (2001): *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada*, op. cit., pág. 252.

última secuencia de un territorio que se organiza del siguiente modo: un Primer paisaje o paisaje natural que nunca ha sido sometido a explotación y el Segundo paisaje o paisaje propio de los sectores rurales y urbanos.

IMAGEN 58: *Resistance*. *Street art*. Muestra de arte urbano de origen anónimo que señala indicios de un Tercer paisaje, un crecimiento vegetal espontáneo y descontrolado en un margen de la trama urbana que aquí es calificado como un acto de resistencia de la biodiversidad en un territorio ocupado prácticamente por una única especie, la humana, un hábitat insólito por su especificidad.



Territorio como imagen en tiempo real: Paul Virilio reflexiona sobre la ruptura del continuo espacio-tiempo en la percepción ordinaria del mundo contemporáneo de las pantallas, donde el lugar del arte y, por lo tanto, de su vínculo con la realidad es a menudo un *framed-shot* (fotograma-impacto). La noción de espacio se transforma cuando este pierde su extensión y profundidad al percibirse como una imagen electromagnética en un tiempo inmediato y ubicuo. De la estética de la representación a la estética de la pura y simple presentación en tiempo real, que, sin embargo, arrastra suficientes trazas de ambigüedad, en un escenario de apariencias tecnológicamente mediadas, como para hacer borrosos los vínculos con el lugar.

«Entonces la extrema velocidad de las olas [electromagnéticas] se han convertido en un medio, una suerte de TERRA INCOGNITA para ser descubierta, donde lo GLOBAL es el interior de un mundo finito —el mundo del planeta tierra— y lo LOCAL es el exterior de esta globalidad geofísica, en otras palabras, cualquier cosa puede ser localizada con precisión aquí y allí, cualquier cosa es IN SITU»³¹⁵.

En este sentido, la velocidad de la imagen audiovisual globalizada, el reemplazo del volumen matérico por la profundidad de campo, la simultaneidad y cambio de la noción de proximidad, forma parte de la desorientación en la percepción o de una nueva percepción de lo real muy alejada ya del papel ordenador de la perspectiva renacentista. Para acotar las palabras de Virilio se debe comentar que en ellas se hace referencia a intervenciones artísticas en el

³¹⁵ VIRILIO, P. (2003): «Ólafur Eliassón, An Exhibition Art», en *FROST ACTIVITY, ÓLAFUR ELIASSÓN*, Cat. Exp. (2004), Listasafan Reykjavíkur / Reykjavik Art Museum, Reykjavik, Islandia, pág. 58.

territorio que son conocidas a través de medios audiovisuales, es decir, a la experiencia de obras cuya percepción es solamente visual y donde la experiencia del territorio, si bien real, se realiza únicamente en el soporte de una imagen digital, impresa o no.

*Territorio como sistema*³¹⁶: dada su complejidad, la abstracción en la noción de territorio es habitual porque permite comprender el engranaje de un conjunto de elementos y procesos interdependientes que constituyen una entidad global abierta a nuevas conexiones, ya sean de carácter interno o externo; también porque es un conjunto activo cuya dinámica tiende constantemente a buscar el equilibrio entre las tensiones que lo atraviesan, es decir, describe una estructura sensible y compleja que incorpora el orden y el desorden para seguir cambiando y, por lo tanto, para seguir viva. Una complejidad que por su diversidad permite una muy buena adaptación al cambio y que, por lo tanto, es garante de su supervivencia.

Territorio como metáfora: por esta estructura compleja y vasta de articulación de lo diverso el territorio es un término muy usado como metáfora, es decir, apto para un desplazamiento del sentido porque describe con claridad la amplitud y complejidad de algunos fenómenos:

«Como paisaje *físico* el *territorio* alcanzará elementos objetuales y espaciales [objetos cotidianos o extraños, cerrados o abiertos, naturales o fabricados]. Como *lugar mental* estará referido a la memoria o a cualquier estado de la conciencia. [...] En ambos casos son *territorio existenciales*: que adquieren interés por su relación existencial con la persona. También en ambos casos, son *territorios antropológicos*: por ser lugares que se identifican al atender lo que es específico del ser humano»³¹⁷.

Es en este sentido que cabe hablar por ejemplo de: *territorio de la sensibilidad, territorio afectivo, territorio del deseo, territorio de la imaginación, territorio de la memoria, territorio vital, etc.*

Territorio artístico: Según el artista e investigador Santiago Vera es aquel lugar que es objeto de interés artístico, que no se centra en su funcionalidad y que tiene una metodología característica: el proyecto. Considero entonces que es aquel territorio al que se desplaza el arte para actuar. También añadir otra estrategia clave: la experiencia de su vivencia. El carácter fundamentalmente espacial de todo territorio, así como su característica complejidad entre procesos interdependientes y su naturaleza tangible, permite que el interés que por él pueda

³¹⁶ La noción de sistema ha sido tratada en el capítulo I, pág. 30.

³¹⁷ VERA CAÑIZARES, S. (2004): *Proyecto Artístico y Territorio*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pág. 83.

mostrar la escultura sea inmediato. Una escultura que se desplaza al territorio mientras abandona el objeto para expandirse en el espacio a través de la experiencia directa.

Ideas afines para una noción compleja y transversal:

Para seguir describiendo las características de la noción de territorio se destacan ahora cuatro conceptos que son instrumentos habituales de interpretación y de creación, al mismo tiempo que tradicionalmente han tenido un singular valor en el ámbito de las prácticas artísticas.

Geometría: la palabra geometría es de origen griego, significa etimológicamente: medida de la tierra. A la cualidad de lo tangible que aporta la noción de territorio, se le añade un aspecto que una mirada superficial podría obviar; y es el de la necesidad de su abstracción derivada precisamente de su extensión y complejidad, de ahí que la geometría sea una herramienta afín al territorio, en una correlación que, por cierto, está ya en los orígenes de ambas:

«Parece que el origen de la geometría se podría situar en un pasaje de los escritos del historiador griego Herodoto (485–425 a. C.) en el que describe cómo el rey Sesostris “[...] dividió la tierra entre todos los egipcios a fin de dar a cada uno de ellos un cuadrángulo de la misma medida, con la intención de cobrar a cada uno la renta respectiva por medio de un impuesto”»³¹⁸.

La geometría es una ciencia que estudia las propiedades del espacio, de sus elementos —puntos, líneas, planos y volúmenes— sus medidas y sus comportamientos, esto es, sus sistemas de interrelación y estructuras. De este modo, el territorio visibiliza una realidad que tiene en la geometría una estrategia de conocimiento.

Por esta capacidad de visibilizar los nexos entre las formas y sus propiedades en articulaciones con un sentido coherente, es interesante recoger las afirmaciones de la artista Louise Bourgeois al respecto en las que figura el material primordial de sus obras, las emociones:

«Pienso en la geometría del espacio constituye un símbolo de la seguridad emocional. La geometría, sea euclidiana o de cualquier otra índole, es un sistema cerrado en el que las relaciones pueden preverse y son eternas. Se me presentan

³¹⁸ ÁLVAREZ, J.; CASADO, J. L. y GÓMEZ, M. D. (1998): *Dibuix Tècnic. Batxillerat*, Barcelona: Ed. Cruïlla, pág. 317.

con naturalidad para expresar emociones a través de las relaciones entre elementos geométricos, en dos o en tres dimensiones»³¹⁹.

*Viaje*³²⁰: el territorio invita a ser explorado y el viaje es una metáfora del deslizamiento físico y mental que puede cambiar la percepción de las cosas y su nombre. El viaje propone un territorio de rastreo, un lugar a descubrir a través de una experiencia nueva, y por ello más intensa, con sensaciones y vivencias en las que el cuerpo y el mundo se reorientan. Su capacidad de evocación proviene en parte de un desligarse de la cotidianidad utilitaria, lo que genera nuevas situaciones que pueden producir nuevos significados, un proceso de descontextualización en el que se contemplan las cosas como si fuera la primera vez debido a que con él se potencian los mecanismos de apropiación y transformación simbólica.

Mapa: en el territorio entendido como aquel lugar al que se desplaza el arte, el mapa es la estrategia de representación pero también de documentación del desplazamiento, es decir, es el resultado de un proceso de exploración que se incorpora a la práctica artística porque «señala y conmemora el espacio y el tiempo reales de la acción [...] se impone también como explicitación de la dimensión mental y abstracta de la operación»³²¹. En unas prácticas artísticas que han incorporado la temporalidad como una variable más, el mapa explica la acción y sus significados:

«[E]l mapa es, de hecho, en cuanto a conceptualización del territorio, un tipo de paradigma del pensamiento figurativo, con toda la versatilidad de las ideas y toda la fisicidad de lo que es real»³²².

En el mapa se encuentran el territorio, la experiencia, el conocimiento y la escala³²³. En el *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada*³²⁴ se considera que el mapa selecciona y articula lo sensible y lo conceptual de una realidad dinámica e inacabada, relacionando lo concreto y tangible con lo abstracto y global. Es capaz de sintetizar elementos, criterios y operaciones

³¹⁹ Louise Bourgeois en una conversación con Susi Bloch, en *Art Journal*, vol. 34, núm. 4, verano 1976, pág. 372, en *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Cat. Exp. (1999), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pág. 21.

³²⁰ VERA CAÑIZARES, S., *op. cit.*, págs. 85-87.

³²¹ PERAN, M. (1998): «Arran de terra. Espais de la contemporaneïtat», *TRANSVERSAL. Revista de cultura contemporània: Territoris*, núm. 6, *op. cit.*, pág. 58. Traducción personal.

³²² *Ibíd.*

³²³ MADERUELO, J. (1990): *El espacio raptado*, Madrid: Mondadori.

³²⁴ VV.AA. (2001): *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada*, *op. cit.*, págs. 390 y 391.

no necesariamente estáticos, sino intencionales; es decir, no reproductivos de la realidad formal, sino descriptivos de sus potencialidades, por lo que se presenta como una metodología apropiada para la experimentación proyectual. El mapa es el espacio del habitar del hombre, por lo tanto, es un espacio en construcción donde se estampa la energía, sus programas y sus soportes.

Proyecto: La idea del proyecto en el sentido moderno nace tras el fin del paradigma teocéntrico en el que el mundo estaba predeterminado por lo sagrado y en el que, por lo tanto, no había nada que investigar. Es cuando el ser humano está solo, es libre y se pregunta, cuando proyecta, cuando necesita de un primer laboratorio ideológico, conceptual y artístico. El proyecto es un mecanismo para identificar el lugar, para visibilizar y potenciar lo que ya existe al tiempo que propone una modificación, una exploración por el *territorio del deseo*³²⁵. El proyecto es un mapa que está en proceso pero que todavía puede cambiar cada vez que se lo observa, es decir, es el vehículo, la estrategia, que recorre el territorio y las posibilidades de acción. El proyecto se entiende como germen y como lugar de integración del complejo tejido del hacer y del pensar artístico. El proyecto es la metodología propia de la investigación del territorio, tanto de aproximación como de experimentación, donde se activa «la capacidad de la imaginación que agrede directamente al pragmatismo reduccionista»³²⁶ y que acentúa la dimensión fabuladora de lo creativo al ser capaz de anticiparse a través de la apropiación de materiales físicos o mentales. Propongo, frente al proyecto totalizador de las grandes narrativas, el proyecto de las pasiones particulares interconectadas. Un buen proyecto magnetiza el lugar y lo transforma.

Quiero destacar en relación al proyecto una noción que Bruce Nauman describe como un no «añadir algo a una colección de cosas que son arte sino explorar las posibilidades de lo que podría ser arte»³²⁷ fundamentalmente en el sentido que destaca Cristine Litz cuando de ello deduce:

«[Lo que] implica que el producto, arte, atrae menos la atención que la propia producción del arte»³²⁸.

³²⁵ VERA CAÑIZARES, S., *op. cit.*, pág. 85.

³²⁶ *Ibidem*, pág. 104.

³²⁷ Bruce Nauman en una entrevista con Coosje van Bruggen. HOFFMAN C. (1996): «Bruce Nauman. Interviews 1967- 1988», en *Sculpture projects muenster 07*, Cat. Exp. (2007), Amsterdam, pág. 232. Köln: Editors Brigitte Franzen, Kasper Köning, Carina Plath. LWL-Landmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, pág. 174.

³²⁸ *Sculpture projects muenster 07*, Cat. Exp. (2007), Köln: Editors Brigitte Franzen, Kasper Köning, Carina Plath.

El proyecto como estrategia y estímulo para investigar el territorio es una metodología también conocida en el campo de la arquitectura. En este sentido, Iñáqui Ábalos y Juan Herreros nutren la misma idea al afirmar que se está produciendo un cambio en la noción de lugar, que ha pasado a ser considerado todo él como paisaje, ya sea natural o artificial. El lugar ya no es entendido como el anclaje de la obra, es decir, como fondo neutro sobre el que destacan objetos artificiales, sino como el objeto de interés primario, el foco de atención del proyecto:

«El proyecto queda validado a condición de que construya una completa redescrición del lugar; que proponga, ante todo, la invención de una topografía. Así, con este doble movimiento, desde la naturaleza del proyecto y del proyecto a la naturaleza»³²⁹.

Imágenes afines a una noción compleja y transversal:

Esta progresiva aproximación al territorio desde el punto de vista artístico incorpora a modo de evidencia algunas obras de arte que, entre otras muchas, han incorporado el territorio como material de trabajo, como lugar de la experiencia o como objeto de reflexión en el que el ser humano se encuentra en el centro de la creación. Cada una de ellas prioriza su propia noción de territorio al poner el énfasis en un tipo de relaciones concretas de las que en él son posibles.

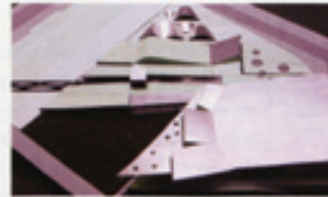
Arquitectura como territorio, una *Transformación proyectiva*³³⁰: en geometría se dice que dos formas son proyectivas si una se puede obtener de la otra por medio de proyecciones y secciones. *La transformación proyectiva* es una *transformación geométrica*, esto es: una correspondencia o aplicación entre elementos. El concepto de «transformación» en geometría equivale al concepto de «función» en álgebra, ambas son operaciones con elementos del sistema.

(Página siguiente). IMAGEN 59: Relación de proyectos: 2- Willy Müller + THB Consulting, Concurso para auditorio y palacio de congresos, Pamplona, Navarra, 1998. 3- Javier Fresneda, Javier Peña, Javier Sanjuán, Parcela C-4, muelle Alfonso XII, Cartagena, 1999. 4- Vicente Gualart, Casa de las siete cumbres, La Pobl de Vallbona, Valencia, 1998. 5- Javier Fresneda, Javier Peña, Javier Sanjuán, Centro tecnológico del metal, Murcia, 1998. 6- Eduardo Arroyo (NO.mad Arquitectura), Concurso para el auditorio, finalista; Pamplona, Navarra, 1998. 7- AMP (ARTENGO-MENIS-PASTRANA), Centro de Convenciones Tenerife Sur, Playa de las Américas, Costa Adeje, Tenerife, 1998. 8- ÁBALOS & HERRERO, Architekturforum, Bonn, 1997.

LWL- Landmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, pág. 174.

³²⁹ Entrada del diccionario a la palabra «Ecomonumentalidad». VV.AA. (2001): *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada*, op. cit., pág. 179.

³³⁰ ÁLVAREZ, J.; CASADO, J. L. y GÓMEZ, M. D., op. cit, pág. 58.



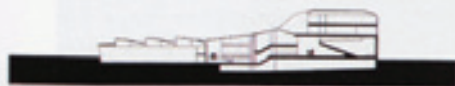
2
Dunas



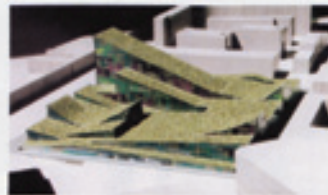
3
Cuencas



4
Picos



5
Cerros



6
Montañas



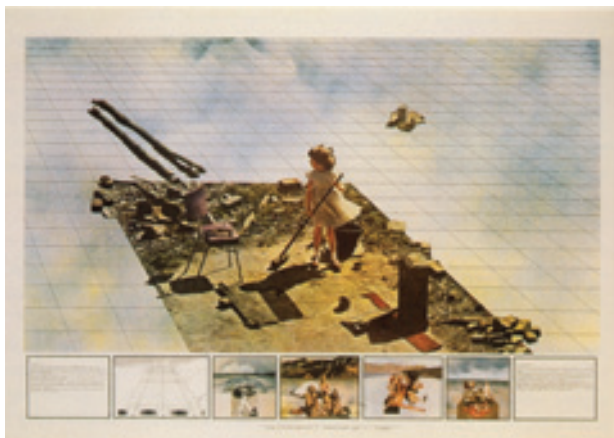
7
Montañas



8
Montañas

Territorios dislocados: A pesar de su apariencia funcional, ordenada y pulimentada, ¿es el territorio urbano contemporáneo un lugar habitable? ¿El arte aporta el giro necesario en un territorio dislocado?

IMAGEN 60: Superstudio. *Vita-Superficie: Pulizie di primavera* (Salón: Limpieza de primavera). 1971-1973. El grupo Superstudio en su crítica respecto a las ciudades atrapadas en la lógica euclidiana, reflexiona: «Evidentemente, después de tantos años vemos la cuadrícula que extendimos sobre los objetos como una pieza de naturaleza o historia»³³¹.



Territorio como espacio sexuado: Una pulsión sexual explícita que define el territorio doméstico femenino, un lugar hermético en la cumbre de una montaña.

IMAGEN 61: Louise Bourgeois. *Femme-maison*. 1981. Mármol negro.

La casa de uno como territorio en el que crear nuevas relaciones, espacios y en el que explorar nuevos mundos. El arte como una construcción subjetiva del entorno, un espacio vivo en gestación constante que se conquista habitándolo creativamente.

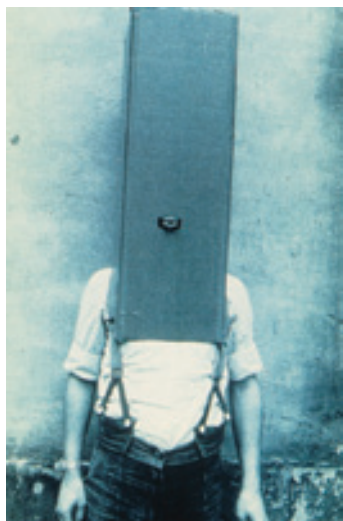


³³¹ *Arquitectura Radical*, Cat. Exp. (2002), Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, pág. 200.

(Página anterior). IMAGEN 62: Kurt Schiwitters: *Merbauz*, Hannover, ca. 1933. Versión de madera blanqueada y yeso. Es la obra de la vida de este artista que reinició en tres ocasiones, a partir de lo que comenzó como una columna para pasar a ser un espacio doméstico *tuneado* con objetos encontrados, esculturas propias y reliquias de la vida cotidiana. Este híbrido entre escultura y arquitectura comenzó inmediatamente tras la Primera Guerra Mundial con *collages* de detritus urbanos heterogéneos en expansión que se organizaron según una estructura profundamente personal y libre que contrasta con la producción en masa y el consumo de objetos y espacios prefabricados³³².

El territorio y el cuerpo: La inscripción del cuerpo en el paisaje es una huella geográfica que vincula la materia del ser humano y la de su envolvente.

IMAGEN 63: Ana Mendieta. De la serie de *Siluetas*, 1976. Silueta de pigmento rojo en la playa, México. La relación de cuerpo y naturaleza es aquí tratada desde la inacción del reposo en horizontal.



El cuerpo como territorio ocupado: ortopedias para la buena adaptación al medio.

IMAGEN 64: Franco Raggi. *Maschera Global Tools*. 1975.

³³² DÍAZ, E. (2007): «A critical glossary of space and sculpture», en *Unmonumental. The object in the 21st Century*, Cat. Exp. (2007), London: Phaidon Press Limited, pág. 207.

1.2. Una reflexión sobre el concepto de territorio desde la perspectiva de esta investigación artística

El *catálogo de territorios* ha querido mostrar la complejidad de un concepto que también es utilizado en las prácticas del arte desde su multiplicidad de contenidos. Como se ha dicho, una noción general que sirve de referente en esta investigación es la del antropólogo Ardila que considera el territorio como una construcción colectiva acerca de los modos de relación que articulan al ser humano con la naturaleza; unos modos de relación que atienden a los materiales, experiencias, conocimientos e ideologías que se asientan y modelan un espacio. Aquí hay que añadir que, como se ha indicado, todos esos procesos están atravesados por la acción discriminatoria y valorativa de las emociones, ya sea esta implícita o explícitamente. Sin embargo, ¿podemos concretar esta noción con algunos factores relevantes que la definan con mayor precisión?

Ardila considera que no existe una definición única de territorio, y eso a pesar de que el propio concepto de territorio es básico en las ciencias sociales, «su estudio en detalle es reciente, hasta el punto de que aún no son claras las fronteras con otros conceptos valiosos como espacio, lugar, región, o paisaje»³³³. En este sentido, se analizan en este epígrafe las claves que configuran las ideas de territorio, de paisaje y de lugar desde la perspectiva de esta investigación.

El recorrido por los significados de la noción de territorio quiere establecer lo que considero aquí como fundamento primero, que es, sin perder de vista la escala de observación que define al territorio como una matriz o articulación de espacios, el contenido en la definición de *unidad de paisaje* que propone el Observatorio del Paisaje:

«Porción de terreno caracterizado por una combinación específica de componentes paisajísticos de naturaleza ambiental, cultural, perceptiva y simbólica, así como de dinámicas claramente reconocibles que le confieren una idiosincrasia diferenciada del resto del territorio»³³⁴.

³³³ ARDILA, G. (2006), *op. cit.*, pág. 13.

³³⁴ El Observatorio del Paisaje es un centro de estudio y seguimiento de la evolución del paisaje dirigido por el Departamento de Territorio y Sostenibilidad de la Generalitat de Catalunya que actúa como centro de investigación científica y técnica en materia de paisaje. Disponible en línea en: <<http://www.catpaisatge.net/esp/glossari.php?idglossari=74#g74>>. (Consultado en noviembre de 2012).

El concepto de territorialidad también incluye para Ardila las dimensiones espaciales y las simbólicas, sus significados:

«[A] partir de las cuales construimos nuestro sentido de relación espacial y temporal. En otras palabras, el territorio [...] es también nuestro referente de ubicación social y, por lo tanto el referente para nuestro comportamiento en la relación con los demás, en cada instante de nuestra vida»³³⁵.

Además de poner en valor las relaciones con *el otro* como material propio del territorio, un aspecto que también se ha tratado en el punto 4 del capítulo II³³⁶ y que advierte sobre la construcción colaborativa y la ubicación colectiva de todo material simbólico, aquí quiero destacar que estas definiciones permiten ahora plantear las afinidades entre paisaje y territorio, siendo ambas nociones semejantes ya que se podría considerar al territorio como una suma de paisajes, de igual modo que el paisaje es una suma de lugares. El territorio es por lo tanto una secuencia de espacios que funciona como una matriz de lugares interconectados que traman un sistema denso en contenidos y complejo debido a la diversidad de procesos interrelacionados que convergen en él.

En este sentido, mientras que el paisaje apela a su especificidad, el territorio reclama la cooperación de la diversidad. Y esto lo hacen compartiendo un sustrato de significado común:

«Área, tal y como la percibe la población, el carácter de la cual es el resultado de la interacción de factores naturales y/o humanos»³³⁷.

Una noción de territorio que no prescinde de los valores económicos, históricos, sociales, simbólicos, emocionales, experienciales y culturales propios del paisaje, pero que además incorpora a la propia especificidad de este paisaje la capacidad estructural del territorio, esto es, la de conformar interconexiones de redes y flujos horizontales de comunicación con otros territorios, ya sean naturales, rurales, urbanos, periurbanos o una combinación de ellos. Esta preferencia por la noción de territorio nace también de que la idea común de paisaje todavía

³³⁵ ARDILA, G. (2006), *op. cit.*, pág. 14.

³³⁶ *Consideraciones sobre el impacto social de una nueva cultura emocional*, pág. 135.

³³⁷ Definición de «paisaje» según el ELC, *European Landscape Convention* o Convenio de Florencia (2000-2004). Ibídem. Más información sobre ELC, Cultura, Patrimonio y Diversidad disponible en línea en: <http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/Landscape/default_en.asp>.

está demasiado cerca de la vista, mientras que la de territorio lo está de los pies, lo que le otorga una cualidad de lo tangible que provoca la necesidad de explorarlo para conocerlo.

Frente al paisaje, en cuya idea ordinaria resuenan matices pictóricos, literarios y contemplativos, la noción de territorio permite un mayor énfasis en la marca humana como primordial y añade otro aspecto interesante, la conciencia de su permeabilidad, fluctuación e incertidumbre, que son factores que muestran la complejidad característica del territorio, una matriz de espacios vitales que busca ser explorada porque muchos de los procesos que en él se desarrollan están en tensión, son cambiantes, borrosos e incluso son procesos vulnerables debido a la heterogeneidad de sus vínculos, factor paradójico ya que también aumentan su resistencia y capacidad para la supervivencia, que dependen de una dinámica donde no todo está bajo control y donde muchas veces es el factor humano el que actúa como suceso imprevisible.

Frente a un paisaje que lleva implícita la sensación de armonía, estabilidad e interioridad, el territorio es exterioridad, un lugar incierto en el que hay que hacer una inmersión para comprenderlo, no basta con mirarlo, no basta con pensarlo, hay que vivirlo y pisarlo. El territorio es una noción que invoca la vuelta a lo real, pero también es un espacio de posibilidades, de transformaciones y de tránsitos, donde a menudo es la superficie caminada la que permite una imagen unitaria, no fragmentada ni sincopada, sino la continua y fluida de la propia experiencia.

Una vuelta a lo real que ya ha quedado prefigurada con la reiterada crítica al paradigma racionalista y también con la consiguiente rehabilitación de los sentidos, las experiencias y las emociones tal y como he apuntado en el punto 3.3 del capítulo II³³⁸. Una perspectiva que conecta con el análisis del territorio como exterioridad de Martí Peran y que se aleja de la costumbre del idealismo esencial, en el que «la dimensión física del arte no ha de molestar nunca la pureza de su intelectualismo original»³³⁹, porque «el arte es una idea y, si conviene, una idea del arte mismo»³⁴⁰. Para el crítico de arte, el paisaje alude a una tradición artística en la que la *cosa mental* crea mundos interiorizados, es decir, mundos donde ha sido el paisaje el que se ha desplazado hacia el arte para crear una experiencia interior poco preocupada por su dimensión externa. En este sentido, se puede decir que la relación tradicional del arte con el paisaje es la de la representación, pero que, sin embargo, la relación contemporánea del arte

³³⁸ *Las emociones que traman las situaciones del contexto*, pág. 127.

³³⁹ PERAN, M. (1998): *op. cit.*, pág. 55.

³⁴⁰ *Ibidem*.

con el territorio es la de la implicación³⁴¹. Por todo ello, esta investigación trata de las prácticas artísticas que a propósito se desplazan al territorio para manipular el tejido del mundo real, incorporando las magnitudes de lo tangible y de lo exterior, de la experimentación y de la sensibilidad del conocimiento.

	PAISAJE	TERRITORIO
sustrato común	ámbitos de interacción entre factores naturales y humanos	
diferencias	unidad	matriz
	especificidad	diversidad
	autonomía	interconexión
	armonía / certidumbre	permeabilidad / incertidumbre
	estabilidad	dinamismo
	interioridad	exterioridad
	contemplación	experiencia
	la vista	el tacto
	idealismos	realismos
	representación tipo	
	perspectiva 2D	mapa

IMAGEN 65: Esquema comparativo entre las nociones de paisaje y territorio.

Ya se ha comentado que el territorio asume siempre el factor espacial del objeto de estudio, es decir, se fundamenta en el espacio, un espacio que es físico y que también es un espacio relacional, un lugar de lugares porque es un lugar de extensiones interconectadas. También ya se ha descrito como un espacio antropizado, contenedor de lo humano en distintos grados, desde la alta densidad de las megaciudades a las urbes de todo tipo, desde las periferias propias del *Tercer paisaje* al medio rural y agrícola, desde los montes y bosques accesibles por carretera

³⁴¹ GALOFARO, L. (2003): *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pág. 28.

hasta la alta montaña y las cordilleras alpinas o nepalíes. El territorio es entonces un espacio común, no tanto público, pues esta denominación lo sitúa como enfrentado a lo privado, y aquí los factores de propiedad, ya sean estatales o particulares, no son considerados a favor de los de pertenencia e integración. Un espacio común donde lo colectivo y lo individual se cruzan constantemente, y también un espacio que alberga simultáneamente recintos tanto cerrados como abiertos, pero interdependientes, y los flujos de tránsito que los conectan. Es decir, en el territorio estoy considerando el espacio abierto como recinto, un recinto de vínculos.

Esta comparativa entre paisaje y territorio estaría incompleta si no se ubicase un tercer elemento que está en el fundamento de ambos: el lugar. Un elemento además cuya consistencia pudiera parecer que desaparece al tratar al territorio como una trama de interconectividades. Como por el contrario se quiere argumentar que el territorio es una matriz de lugares, acudo a las aportaciones a propósito de las ideas de lugar de varios arquitectos que se recogen en el *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada*³⁴².

Cuando Manuel Gausa apunta que «El lugar no sería ya un centro sino un límite»³⁴³ señala la ambigüedad e indefinición débil de lo local. Para ello se fundamenta en la idea de campo, de cruce de fuerzas, de tensiones, escalas y actividades. Es decir, su noción de lugar como cruce de fuerzas desdibuja el lugar como envolvente protector, como referente seguro, para afianzar la del lugar como situación incompleta.

Esta concepción del lugar se pone en cuestión si se considera que, si bien el cambio es una pauta, no es una pauta completa. Ardila es explícito en el sentido de valorar las transformaciones como factor inherente del territorio —y añadir que por extensión del lugar— ya que las vincula con las permanencias que no dejan de ser efectivamente nuestro referente para reconocer los cambios, y por lo tanto asienta el imprescindible diálogo entre ambas:

«Las permanencias también son importantes, pues son el fundamento de nuestra seguridad, a la vez que son la materia prima con la que se componen los sentidos de identidad y de pertenencia»³⁴⁴.

³⁴² VV.AA. (2001), *op. cit.*, págs. 378 y 379.

³⁴³ *Ibidem*, pág. 378.

³⁴⁴ ARDILA, G. (2006), *op. cit.*, pág. 2.

Otra cosa es valorar los grados de pertenencia, seguridad y protección que pueden emerger de un lugar en una situación concreta determinada. Sin embargo, negar esta combinación de cualidades entre estabilidad e inestabilidad es obviar que si las vidas de los hombres persisten con mayor o menor fortuna es porque construyen puntos de anclaje a través de los que despliegan todo lo que se concibe como posible o deseable.

Frente a esta erosión de la noción del lugar —tan propia del imaginario contemporáneo— el arquitecto Federico Soriano afirma que la globalización no es sinónimo de pérdida de matices ni tampoco de espacios abstractos, sin referencias o *no-lugares*³⁴⁵. También Fernando Porras encuentra contenidos para una noción consistente del lugar, que para el arquitecto no tiene que ver con cuestiones de dimensión ni aspectos referenciales, ya que considera que el lugar es una conexión más allá de lo físico: «[el] lugar es anímico o ideológico»³⁴⁶.

Por estas evidencias de la persistencia del lugar —sin obviar los aspectos dinámicos propios del territorio contemporáneo— considero este lugar como la unidad mínima sobre la que gravitan los movimientos del territorio. Es, en comparación con este, un punto de mayor estabilidad del sistema general, a la vez que el lugar es un microsistema en sí mismo, pues la capacidad de resonancia e interdependencia entre sus componentes es más intensa que con el resto del territorio. Lo que no impide que funcione como una unidad abierta y porosa de modo que su capacidad de ser afectado —y de afectar— aumenta y se matiza.

Es decir, que la naturaleza y la dinámica del lugar hayan cambiado no supone que este haya dejado de existir. Es un hecho que vivimos no solo en los flujos, sino en las terminales de dichos flujos. Sin los lugares las corrientes que atraviesan el territorio difícilmente podrían concretarse, pero, es más, tampoco podrían alimentarse ya que sus fuentes de energía necesitan de una trama estable que entre en reacción y que se retroalimente. Para que la hiperconectividad del territorio sea sostenible necesita de unidades activas con cierta densidad. El lugar como límite pareciera más bien una abstracción excitada que presupone el lugar para después marginarlo. Sin los lugares el territorio sería puro flujo sin orientación o pura extensión vacía de contenidos.

Es cierto que en la era de internet el espacio y el tiempo se están continuamente reformulando y que el *aquí/ahora* es una red de *aquí/ahoras*. También lo es que con esta nueva constitución

³⁴⁵ VV.AA. (2001), *op. cit.*, pág. 379.

³⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 379.

que sincroniza lo real y lo virtual, percibimos algo parecido a un espacio-tiempo continuo, en el que estamos inmersos a través de un flujo de informaciones que pueden afectar a nuestra percepción en tiempo real y, por lo tanto, redefinir nuestra percepción física y la experiencia de la realidad³⁴⁷.

Sin embargo, esta nueva capa de datos no disuelve nuestro hábitat local, por el contrario, la refuerza porque es a ella a lo que se adapta, y sin pretender ignorar el debate necesario sobre el nuevo tipo de experiencia que se propone, el hecho es que en rigor instala una nueva capa de experiencias que expanden la experiencia del lugar. ¿La realidad está de veras devaluada o está siendo revaluada? Los no-lugares, la proliferación de recintos vacíos de sentido, la emergencia de lugares sin atributos no suponen la destrucción de todo lugar, sino que, más bien al contrario, nos recuerda —y valora— la necesaria cualidad de los lugares.

Una vez analizada la estructura territorio-lugar es el momento de señalar que todo lugar se caracteriza básicamente por una singularidad, sea esta social, histórica, medioambiental, cultural o personal. Una singularidad que tiene su origen en una acción fundacional: la vivencia. Priorizar la vivencia como contenido necesario del lugar significa que su atributo fundamental es el de convocar la presencia humana. El lugar es entonces un centro antropizado con sentido propio, con unas características específicas que derivan en ciertas experiencias que articulan una identidad plural a través de la que dialoga con el resto.

También Federico Soriano subraya esta cualidad experiencial del lugar:

«El lugar será el sentido personalmente, el tiempo pasado por mi experiencia, los pensamientos y la ciencia a través de mis pensamientos, son las imágenes y los sonidos del sitio pasados por mi memoria»³⁴⁸.

Por lo tanto, un lugar es allí donde el territorio y sus habitantes están profundamente ligados, y esta cualidad de estar en relación con *el otro* compartiendo un espacio singular se verá con más atención en el siguiente epígrafe al hablar del lugar antropológico.

³⁴⁷ WEIL, B. (comisario). *Datascape. Teknolojik Manzaralar*, Cat. Exp. (2013), Borusan Contemporary, Estambul, 27 de abril a 1 de Septiembre. Disponible en línea en: <<http://www.borusancontemporary.com/client/pdf/Datascape.pdf>>. (Consultado en octubre de 2013).

³⁴⁸ *Ibidem*, pág. 379.

Para resumir ahora, el lugar es un nodo territorial, constituido desde la complicitad con una trama humana con la que se está retroalimentando. El lugar es un nudo de relaciones en el que destacan la densidad de vínculos, no solo hacia fuera, hacia otros lugares o hacia el territorio, sino vínculos profundos con sus habitantes que traman sus vidas en relación a este recinto de proximidad concreto. Con él dialogan cotidianamente porque se establece una vivencia continuada en el tiempo que solapa sucesivos relatos que lo sedimentan y crean. Una vivencia que supone compartir y elaborar estrategias con un enclave específico que a la larga pueden generar vínculos de pertenencia. Una vivencia que puede ser también intermitente o efímera pero que supone una experiencia personal directa, pues el habitante contemporáneo tiene gran facilidad para ser nómada y acceder a la posibilidad del viaje, sin querer entrar ahora en la inquietante conversión del viajero en turista y del lugar en escenario de tópicos. En el lugar se convocan las interacciones necesarias para desarrollar conexiones emocionales porque se convoca a los hombres, a sus acciones y símbolos que emergen precisamente a través de los procesos emocionales.

En definitiva, el lugar no es un cadáver, es un organismo renovado en el que el contexto actual, más allá del entorno físico, simbólico y emocional de proximidad, le orienta en función de una escala dinámica global, una reorientación que sitúa en este mismo lugar nuevos vínculos y que nutre el diálogo con aquellos otros que son singularmente valiosos por su afinidad.

El lugar entonces se sitúa como núcleo de una red que contiene las características del territorio orientadas según las suyas propias y singulares, una micromatriz con un grado de estabilidad suficiente para interactuar desde las experiencias concretas que en él concurren. Un lugar que convoca a los hombres, que permite las vidas que lo nombran y que vincula desde las emociones. Por lo tanto, el lugar es la unidad constituyente del territorio del mismo modo que a una escala mayor el territorio constituye una matriz de lugares.

Para terminar esta reflexión sobre el territorio en esta investigación, debo de añadir que este término me es particularmente útil porque me permite no fundamentarla en la idea de espacio público y por lo tanto de Arte Público, y esto tiene otra explicación aparte de la de las características de uso y propiedad: el concepto de arte en el espacio público es tan vago como comúnmente utilizado, y esto deriva de que el propio concepto de espacio público está sujeto a definiciones que dependen del momento histórico³⁴⁹.

³⁴⁹ BÜTTNER, C. (2007): «Art in Public Space», en *Sculpture Projects Muenster 07*, Cat. Exp., op. cit., pág. 332.

Hasta mediados del siglo xx la cuestión de lo público es considerada como algo secundario, si bien ya en 1930 aparecen programas estatales en los que se incluye el arte como un factor más, estos programas están orientados hacia la planificación urbanística dominada por la arquitectura. Es en 1965 cuando aparece el primer plan específico: *Arte en los espacios públicos* de Estados Unidos, que más tarde también se aplicará en otras ciudades europeas. Un impulso del arte por ocupar el espacio público que viene de la mano de la voluntad de sacar este arte de los museos para situarlo en la calle, y también de la de los artistas que buscan de este modo ganar visibilidad a través de las políticas culturales y urbanas. La noción del espacio urbano como espacio público emerge en el debate contemporáneo cuando la esfera pública reclama un uso y organización democráticos de la ciudad.

Este debate sobre el Arte Público trata sobre su función, sus posibles objetivos didácticos respecto a la educación en lo colectivo, su capacidad o no de dar consistencia a la trama urbana, sus cualidades estéticas y su legitimidad para ocupar el dominio público, una reflexión que debería tratar también sobre la tensión entre su autonomía, capacidad crítica, funcionalidad y consenso social, y sobre su uso por parte de las estructuras dominantes como escaparate del capital cultural, turístico y económico en el *marketing* de las ciudades. Por ello, el Arte Público es un tema lo suficientemente consistente como para ser tratado de un modo específico.

En este sentido, y dado el objeto de este estudio acerca de las emociones y la escultura, se destaca la obra *Love* de Robert Indiana³⁵⁰. Su primera pieza es de 1966, en el contexto de la contracultura pop y del «Haz el amor y no la guerra», para el Indianapolis Museum of Art.

IMAGEN 66: Robert Indiana. *Love*. 1966-1993. Shinjuku-I-Land. Public Art Project. Tokio. Aluminio policromado. 366 x 366 x 182 cm.



³⁵⁰ El 26 de septiembre de 2013 se ha inaugurado *Beyond LOVE*, una retrospectiva del artista en el Whitney Museum of American Art, de Nueva York. Disponible en línea en: <<http://whitney.org/Exhibitions/RobertIndiana>>. (Consultado en octubre de 2013).

Sin embargo, a lo largo de las siguientes décadas ha poblado más de veinte ciudades de todo el mundo. Se trata de un texto formado por las letras *love* en un volumen cúbico, tipografía Times, usualmente en colores rojo, azul y verde. Un cuerpo simple, directo, de formalización clara y precisa, que juega al impacto inmediato y optimista. El trabajo del artista en sus orígenes está muy próximo al entorno visual urbano codificado por eslóganes, marcas y tipografías.

Es curiosa la deriva de esta escultura que ha sido pirateada y plagiada hasta el punto de convertirse en un emblema de autoría difusa. Parte de ello se explica precisamente por su proliferación indistinta en múltiples lugares, a los que su mayor grado de adaptación ha sido su traducción al hebreo o al chino. Ahora bien, esto mismo es precisamente un síntoma claro de sus características escultóricas, pero también de la homogeneización del territorio y la cultura a la que estamos asistiendo.

Es un objeto brillante de factura industrial colocado en cualquier espacio urbano indefinido, una avenida o una plaza. No forma parte del tipo de escultura como intervención que constituye lugar, ya que no establece vínculos significativos con el entorno singular en el que se instala, más allá del adorno agradable para barrios de buen nivel socioeconómico a los que incorpora una imagen sólida, confiada y naif con un contenido genérico y poco conflictivo en la actualidad —además no se puede obviar que el amor es una emoción muy utilizada como reclamo en la publicidad de nuestra sociedad de consumo—. Un monumento pop, a veces con peana, que ha perdido entonces el contenido social o crítico que hubiese podido albergar en sus inicios en un contexto cultural en el que funciona como marca o icono.

Esta obra es un ejemplo del éxito, si no de crítica, sí de demanda, de un tipo muy común de Arte Público en las ciudades contemporáneas, sin embargo, también es interesante considerar que a pesar de actuar en la trama urbana como un objeto decorativo inofensivo sin grandes pretensiones de interacción, su presencia intensa, amable y alegre en medio de una ciudad-máquina aporta un sentido lúdico, el recuerdo o el deseo de satisfacción afectiva. Es entonces la presencia inesperada de una emoción, el amor en forma de bloque de texto, con un mensaje unívoco y fácil de percibir, un factor relevante de la escultura. Una alusión directa a una emoción que, sin embargo, como puede ocurrir con la ambigüedad del pop, puede interpretarse en su aspecto más banal o en el más consistente.

En definitiva, si bien el Arte Público en principio pudiera hacer referencia a todo tipo de obras situadas en los espacios al aire libre, en la práctica se asocia al contexto de las ciudades, como un tipo de arte especialmente creado para significar este espacio urbano y distinguirlo así de otras esculturas en otros contextos. Esta especificidad propia del Arte Público, si bien difusa, marca además una fractura entre territorio natural y urbano que, como ya se ha dicho, no es fundamento de esta investigación. La noción de territorio permite una perspectiva global y sostenible que busca los elementos comunes de las intervenciones, pero también de los comportamientos humanos en relación al entorno, sea este del tipo que sea, es decir, permite una visión artística no tanto urbana, sino antropológica o cultural. En este sentido, se está proponiendo la noción de *Earthscape* como marco global:

«que se extiende hacia todos los lugares del planeta, sin distinción alguna entre el territorio natural [naturaleza] y el territorio metropolitano [zonas urbanizadas]. Todo es *earthscape*, un nuevo campo de intervención»³⁵¹.

Una visión antropológica que se desarrollará en el punto 1.2.1. del capítulo III y que asume la afirmación ya citada de José Luís Ramírez cuando dice que «la comunidad humana inventa el territorio»³⁵². Para el autor, esto es posible porque frente al punto de vista racionalista, cartesiano, que afirma que el proceso de descubrimiento se da en círculos concéntricos, de modo que primero se descubre uno mismo, luego a los otros y por fin el entorno terrestre, Ramírez, que considera este enfoque artificial y preconcebido, defiende un apropiarse directamente de las cosas mismas que está mediatizado por las narraciones del colectivo.

Desde el punto de vista científico, la cultura es, según los estudios de Roy Rappaport que veremos más adelante, un resultado de los procesos de la naturaleza, una secuencia más de la evolución de la vida y de la conciencia en el cosmos. Se completa esta idea desde la antropología cuando Ardila comparte la idea de que igual que la evolución llevó a la adquisición de cultura, la propia cultura ha actuado sobre los mecanismos de la evolución³⁵³. Una naturaleza que además siempre está en constante transformación, por sí misma o junto con la interacción humana. El territorio entonces es también una crónica de la humanidad, una

³⁵¹ GALOFARO, L. (2003): *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pág. 39.

³⁵² RAMÍREZ, J. L. (1998), *op. cit.*

³⁵³ ARDILA, G. (2006), *op. cit.*, pág. 4.

cartografía dinámica esculpida en distintas capas de la tierra, de las sucesivas o simultáneas estrategias vitales de la especie, es decir, de su cultura.

Es precisamente el enfoque espacial como noción aglutinadora de territorio lo que permite su uso abierto como metáfora, una metáfora que desde un desplazamiento ocasional del sustrato geográfico del concepto, asume, sin embargo, su estructura como sistema. Esta abstracción lo hace válido para acoger procesos complejos de dinámicas de interdependencia y porosidad en el sentido de que en él existe una alta circulación no solo interior, sino también con el exterior; procesos no solo de la materia, sino también de la energía, porque el territorio es un sistema complejo de conectividades que genera constantemente lugares de intercambio, sus límites pues son discontinuos y están abiertos a la coordinación o influencia de otros lugares ya sean estos próximos o lejanos.

Si la cultura son las estrategias vitales de la especie que se elaboran desde el territorio, el arte que se desplaza al territorio lo interpreta como un espacio vivo que incita a la exploración y a la nueva percepción de un lugar que de esta manera queda descontextualizado de sus significados ordinarios; el territorio activa ese lugar ahora desligado de la mecánica cotidiana gracias a la pulsión de aventura y de rastreo; la noción de territorio apela al viaje, al proyecto y a esa mirada que observa las cosas como si fuera la primera vez, que posibilita el descubrimiento de otras experiencias y situaciones; por lo tanto, hablar del territorio es tratar con un lugar que quiere ser reconquistado y renombrado. El arte actúa como un agente activo que acelera la transformación del territorio. Esto es lo que permite a ciertas intervenciones artísticas, por ejemplo, hablar de microterritorios, de territorios de exclusión o de territorios activados por la pulsión de lo emocional. Es más, Vera propone:

«[E]l territorio, considerado como el espacio que el arte ocupa, pero también como lugar de la conciencia [...] es decir, que aquí consideramos esta metáfora del territorio como un desplazamiento, del lugar «geográfico» referido al arte [dicho de otro modo] los lugares por los que el arte se interesa»³⁵⁴.

Es en este sentido entonces que podemos considerar como territorio aquellos lugares a los que la investigación artística se dirige y pregunta, pues en esa actitud se encuentra la pregunta que el territorio nos está haciendo a nosotros, que también somos una forma

³⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 22.

singular de territorio. El lugar ofrece la materia para proyectos e intervenciones que lo abren a otras vivencias no precodificadas, es decir, el arte contempla el territorio como lugares de oportunidad y evolución. Una actitud que a veces también puede ser muy próxima a la construcción biográfica del lugar, y también a las palabras del escritor Manuel Rivas que abren la introducción en esta tesis: «Alguien que cuenta su vida y que esa vida es una mutación del espacio, una especie de hogar nómada. Un lugar que es un ser vivo», una matriz vital en la que la adecuación al entorno se produce desde el encuentro entre las intersubjetividades, un territorio que está inacabado si solo acoge en él la enajenación con la que abstraerse de su utilitarismo abrasivo.

En este espacio de las estrategias vitales subrayo como básicas las cualidades experienciales, emocionales y culturales del territorio con lo que se establecen los ejes del territorio artístico, porque si el territorio es una matriz de lugares generados por la interacción de los factores naturales y humanos, una matriz de formas, emociones y significados tal y como es percibida, es entonces material para las intervenciones artísticas que lo utilizan para su transformación a través de la acción desde los lugares. Intervenciones entonces que pueden ser a propósito de las variables del territorio, entre ellas las relaciones singulares que activan la emoción, intervenciones específicas para el sitio que se generan a través de su experimentación y de la utilización del proyecto como metodología de creación.

A todo esto se le puede sumar un factor no menor y es el de que algunas prácticas artísticas contemporáneas aportan una visibilización de las tensiones implícitas entre la acción del ser humano y su entorno. La gestión del conflicto en el territorio, un proceso inherente de sus presiones de formación, destrucción, recuperación y transformación, puede ser abordado desde distintas plataformas de acción y, por supuesto, entre ellas también se encuentra la artística, que actúa como una buena estrategia de observación, análisis, interpelación y formalización de alternativas para su reinención. Desde el arte, por ejemplo, se pueden hacer pequeñas llamadas de atención respecto a las derivas tóxicas de las prácticas destructivas del territorio físico, simbólico y emocional que es nuestro hábitat. También es una forma de destrucción la reducción de la diversidad imprescindible para que el territorio funcione como sistema vital pleno, de modo que al eliminar la complejidad en nombre cualquier objetivo prioritario aislado del resto se produce una homogeneización que conlleva a su empobrecimiento progresivo y, por lo tanto, a la reducción de sus posibilidades para acoger el bienestar, pero también su capacidad para la supervivencia.

IMAGEN 67: Tadashi Kawamata³⁵⁵. *Tree butts*³⁵⁶. 2008. Nueva York.



1.2.1. Espacio e intersubjetividad, una antropología del territorio

Desde la antropología los seres humanos somos considerados a la vez biología y cultura, una observación que para Ardila³⁵⁷ tiene profundas implicaciones en la interpretación de la territorialidad humana. En tanto biología el comportamiento territorial humano responde a procesos de comunicación muy complejos articulados en los genes, de modo que se acepta que los seres humanos actúan bajo los principios de toda comunidad ecológica, cuyo objetivo es garantizar la propagación de la especie. Para el antropólogo, sin embargo, aquí empieza un factor diferencial, pues en el caso de los animales, la territorialidad es una forma de dependencia de la naturaleza hasta el punto de que los animales no son libres, sino que son prisioneros de su territorio.

Ocurre que el ser humano es la única especie que forma parte de muy diversos ecosistemas, y esto es el resultado de una estrategia adaptativa que ha supuesto una ventaja competitiva definitiva: la cultura. Gracias a ella el comportamiento territorial humano se hizo más

³⁵⁵ Intervención en una plaza del sur de Manhattan, Nueva York. El artista propone refugios como habitáculos precarios en los árboles de una plaza urbana asediada por la precisa, adecuada y eficaz verticalidad de los rascacielos. Un rastro humano que observa la maquinaria urbana de Manhattan.

Página web del artista: <<http://www.tk-onthetable.com/>>. (Consultado en febrero de 2013).

³⁵⁶ Más información disponible en línea en: <<http://www.madisonsquarepark.org/things-to-do/calendar/mad-sq-art-tadashi-kawamata>>. (Consultado en febrero de 2013).

³⁵⁷ ARDILA, G. (2006), *op. cit.*, págs. 11 y 12.

complejo, integrando las necesidades del espacio vital y medios de vida con una trama compleja de significados que permiten y exigen la existencia de acuerdos y normas:

«Por la cultura, los seres humanos superamos la caracterización del territorio como espacio físico, como simple lugar de protección, como espacio de circulación, y le conferimos otros sentidos, como lugar donde se concreta y habita lo sagrado, lo simbólico y lo mítico. [En el territorio] se enraízan la memoria, el tiempo y todas las metáforas de la sociedad, para dar existencia física a los sentidos de identidad y pertenencia»³⁵⁸.

El territorio antropológico es este espacio de la simultaneidad entre dimensiones materiales y las simbólicas. Un espacio no escindido a pesar de que para Ardila³⁵⁹ todo el aparato cultural está adecuado para reiterar que la única relación posible con la naturaleza es la de la propiedad, esto es, una relación abstracta de poder donde se reduce su valor a lo utilitario, a una suma de servicios.

Para el filósofo Tetsuro Watsuji³⁶⁰ estudiar el paisaje —el territorio en este subcapítulo— como un objeto exterior al ser humano, un todo separado que se puede analizar independientemente de las necesidades, hábitos y creencias de las personas, produce una escisión equivocada que desatiende el cómo ese entorno ha penetrado en la conciencia y en el conocimiento del mundo. Se puede considerar que esa escisión ha sido en parte superada cuando se estudia cómo un territorio ha influido en una sociedad, sin embargo, el filósofo repara en lo insuficiente de ese planteamiento pues no se trata de observar las influencias, sino de investigar cómo ese entorno está en la base misma del conocimiento, en los fundamentos de todo hábito, en los modos de relacionarnos con la realidad y en la organización de nuestras experiencias y, si esto es así, también cabe preguntarse no solo por el modo en que un paisaje ha tramado nuestro mundo cognitivo, sino también el emotivo.

«El error más extendido al hablar de clima y paisaje consiste en centrarse en la perspectiva dualista: influjos mutuos externos entre el individuo y el entorno natural. Ese punto de vista es el resultado de abstraer el fenómeno concreto del ambiente —clima y paisaje— desconectándolo de la existencia humana y su

³⁵⁸ *Ibíd.*

³⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 3.

³⁶⁰ WATSUJI, T. (2006): *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*, Salamanca: Sígueme (1935).

historia cultural. Semejante enfoque se refleja incluso en la afirmación de que el ser humano, además de estar influido por el paisaje, interviene para modificarlo. Tal dualismo no casa con la fenomenología del clima y del paisaje»³⁶¹.

El entorno ambiental es la circunstancia en la que te encuentras no el objeto al que contemplas, no existe un ser humano separado de la naturaleza en algún grado, y como vamos siendo lo que nos rodea, aquello que construimos y nos construye, entonces también somos naturaleza al igual que somos territorio.

IMAGEN 68: Hajo Rose. *Autorretrato y Bauhaus* (ca. 1930). Foto-montaje. La dimensión espacial del entorno, que no es mera materia sino también significado, nos construye como individuos en su hábitat. No es un cuerpo aislado el que se conforma en subjetividad corporal.



El origen etimológico de la palabra «naturaleza» ofrece a Ramírez³⁶² un argumento en este sentido: naturaleza proviene de *natura*, que a su vez proviene de *nascere*, que significa nacer. De este modo, la naturaleza por definición no es el entorno de las cosas, sino el proceso que les da origen. Un concepto que desde su raíz orienta el enfoque de este epígrafe.

La interdependencia de los fenómenos climáticos, geográficos y biológicos se entrecruza para dar realidad a nuestra conciencia, provocando unas necesidades y también unas oportunidades específicas. De esta manera, se explica el uso de materiales, herramientas y tantos otros objetos que configuran nuestra cotidianidad y a través de los cuales construimos nuestras vidas. El modo en que comemos, nos vestimos, las tardes alrededor de una chimenea, los lugares de encuentro, son expresiones de la existencia humana consciente, inventos de una cultura que en absoluto es independiente del paisaje, debido a que los objetos y sus usos pertenecen a un mundo determinado que es donde se han conformado como los conectores apropiados al medio, dispositivos de interacción que al ser contruidos también nos construyen:

³⁶¹ WATSUJI, T., *op. cit.*, pág. 31.

³⁶² RAMÍREZ, J. L., *op. cit.*, pág. 22.

«La autocomprensión del ser humano en el paisaje y el clima se muestra al mismo tiempo en el descubrimiento de esos recursos y no se reduce, sin más, a la captación de un objeto»³⁶³.

Esto es posible porque percibimos y operamos con ciertos elementos del entorno a los que transformamos, y al transformarlos, por ejemplo como objetos, los hacemos propios al tiempo que los utilizamos para representarnos o para explicarnos con un relato vinculado a esa transformación. Por lo tanto, el entorno ambiental incide directamente sobre las experiencias, sobre las visiones del mundo, y actúa como un actor más en nuestras creencias y hábitos.

Como ya se ha adelantado, Ramírez defiende que la construcción del *yo* no es previa al descubrimiento y la apropiación del entorno, sino coincidente. De igual manera, y siguiendo su discurso, tampoco es una idea platónica la noción previa, sino que lo que es realmente originario de nuestro contacto con la realidad es la actividad, que es la que da sentido a las cosas y a nosotros mismos, de modo que «solo entendemos el mundo al tratar de intervenir en él activamente, no pasivamente»³⁶⁴.

De lo que deduce que las condiciones materiales son codeterminantes de la manera de descubrir y entender nuestros territorios. Para el autor, en el ser humano lo que es inmediato es descubrir lo que hay afuera —los sentidos se encargan de que esto sea inevitable— y sabemos de nosotros mediatizados por lo que nos es externo. Es decir, el *yo* es el sujeto que descubre, no el objeto descubierto, de manera que el punto de partida para descubrir el territorio es *lo otro*.

«Nadie parte, en la biografía del conocimiento, del *yo*, sino del *tú* y del *nosotros*»³⁶⁵.

Ramírez insiste en un *nosotros* porque es la comunidad humana la que nos enseña a conceptualizar el mundo real, del que tenemos noticias mediadas por una narración —o imagen— colectiva que la ha articulado con un sentido particular, que está en función de sus habilidades, necesidades y recursos disponibles, que a su vez dependen de la naturaleza del territorio. Todas estas variables «hacen del territorio objetivo un territorio inventado»³⁶⁶, es

³⁶³ WATSUJI, T., *op. cit.*, pág. 29.

³⁶⁴ RAMÍREZ, J. L., *op. cit.*

³⁶⁵ *Ibidem*, pág. 23.

³⁶⁶ *Ibidem*, pág. 24.

decir, no existe una visión total objetiva de la realidad, todo territorio es un territorio interpretado. Por lo tanto, el territorio es el territorio de la adaptación, de la transformación, de la actividad, del descubrimiento, de la comunicación, del aprendizaje y de la influencia mutua. Del mismo modo, Ardila³⁶⁷ nos recuerda que no puede existir una noción única de territorio porque no existe una única forma de construir la territorialidad, ya que en ella donde se combinan y revelan los acuerdos que proceden de la economía, la historia, etc., sin embargo, se pretende crear un patrón homogéneo de organización —monolingüe, monoteísta, monocultivador— que facilite el control que la diversidad dificulta.

En definitiva, cuando decimos territorio no referimos a esa imagen en construcción que interpreta y media con el territorio físico y que al descubrirlo permite que también *nosotros* nos descubramos. Esta idea la volveremos a encontrar más adelante al hablar del espacio de la sensibilidad.

IMAGEN 69: Gert Verhoeven, *The Blob*. 2001. Video-DVD, 21 minutos. Realizado a partir de dos festivales de calabazas de Estados Unidos; el World Pumpkin Confeeration Contest in Buffalo, Nueva York, y el Gourd Olympics at Port Elgin, Ontario. Este fotograma del video muestra como nos hacemos con el contexto a través de sus materiales, ideas y necesidades. El término *Blob* hace referencia a toda «información desestructurada» que permite una interpretación asociativa. Para Heidegger «tendríamos que aprender a reconocer que las cosas mismas son los lugares y que no se limitan a pertenecer a un lugar»³⁶⁸.



En resumen, podemos hablar de territorio como de una matriz común que integra fenómenos —climáticos, geográficos, biológicos, culturales— que se vinculan entre sí, lo cual permite tramar una intersubjetividad del paisaje, es decir, la suma de subjetividades compartidas que al producirse en un lugar común configuran un tipo particular de relación a propósito de él. Un territorio relacional porque no se puede analizar al ser humano abstraído de su medio,

³⁶⁷ ARDILA, G. (2006), *op. cit.*, págs.15 y 19.

³⁶⁸ HEIDEGGER, M. (2009): *El Arte y el Espacio*, Barcelona: Herder (1969), pág. 27.

como si este medio no fuera relevante, como si todos los paisajes fueran idénticos o como si solo existiera un único paisaje, universal y neutro. Considerar los elementos constantes de las interrelaciones entre paisaje y ser humano no debería significar anular las variables singulares que permiten la diversidad de los contextos, una diversidad que cuanto menos es tan esencial como las invariables del sistema, debido a que permite a la especie humana ser más versátil y hábil.

Por otra parte, para Watsuji las ciencias naturales son una abstracción, necesaria porque a través de ella se descubre y comprende, pero cuyo punto ciego es que prescinde de las características humanas, que, al fin y al cabo, son las que están en el origen de la investigación de sus materiales científicos. Bajo esta premisa, afirma:

«[N]o intento estudiar cómo ese desierto natural y abstracto ha influido en la realidad histórico-social del hombre. Por el contrario, quiero hacer ver cómo el desierto social e histórico está en la base de dicha abstracción»³⁶⁹.

Como el paisaje, que es palabra utilizada por el filósofo, no es objetivo ni natural, es singular y cultural, es decir, está manipulado material o inmaterialmente, interpretado y significado, la cultura no es sino el modo singular y sincrónico de hacerlo. La función y el sentido del paisaje son valoraciones relativas que se conforman según los contextos, sus necesidades y oportunidades; un hecho además que es una pauta biológica para las ciencias naturales:

«[L]os seres vivos se mueven en un medio físico, real, de características determinadas, que no es percibido y experimentado en su totalidad ni de la misma manera ni en la misma cantidad por cada sujeto sensible. La porción perceptible y operante del medio real constituye el ambiente propio de cada ser vivo»³⁷⁰.

Lo perceptible y lo operante pueden ser muy diferentes según el territorio en el que uno habita, y para describirlos recurro a una experiencia personal: una vez viajé por un desierto del interior de Islandia en la reserva natural de Herdubreidarlindir; en él yo solo veía extensiones fabulosas de piedras, montañas y cañones de origen glaciar, un paraíso de colores, estructuras, espacio vacío y luz. Ahora bien, era del todo consciente, falsamente, de lo inhóspito de aquel territorio que me parecía incompatible con cualquier forma de vida y, por supuesto, con la

³⁶⁹ WATSUJI, T., *op. cit.*, pág. 69.

³⁷⁰ LÓPEZ LILLO, A. y RAMOS, A. (2010): *Valoración del paisaje natural*, Madrid: Abada Editores, pág. 30.

vida humana. Sin embargo, los *rangers* que se dedican a su cuidado explicaron que a aquel territorio eran exiliados los criminales, que no eran enviados a una muerte segura, sino a un lugar en el que efectivamente vivían, expulsados, eso sí, de la comunidad. Donde yo no veía nada «operativo», hubo grupos humanos que encontraron su hábitat, buscaron, percibieron e inventaron su entorno. También hay que decir que la propia Islandia es un territorio que ha establecido una relación muy atenta, de respeto y escucha, con una naturaleza de gran potencia que está omnipresente en su vida, en su historia y cultura literaria, por lo que no es de extrañar que cada uno de sus habitantes haya desarrollado aptitudes muy eficaces para sobrevivir incluso en un desierto.

Por lo tanto, el territorio orienta y estructura la vida humana, nos afecta profundamente y por eso es en este territorio donde se objetiva la subjetividad humana, donde esta se proyecta, concretiza y actúa. Ocurre esto porque no vivimos en general ni en abstracto, no descubrimos ni inventamos ni trabajamos o nos emocionamos aislados en un sistema autónomo de las coordenadas espaciales y sus consecuencias. Un caso que a mi parecer describe con claridad este aspecto es el que se manifiesta en algunas obras de la artista Louise Bourgeois, en concreto aquellas en las que trabaja con el cuerpo humano; un cuerpo muchas veces fragmentado, tensado o mutilado, con una carga emocional poderosa. Es conocido que la artista cuando era niña tuvo un contexto emocional marcado por la mala relación con su padre, y tuvo también un contexto espacial particular; la familia tenía una fábrica de tapices junto a un río; en la otra orilla, frente a la fábrica, había un matadero, y Bourgeois podía ver cómo tiraban al agua los restos de los cuerpos desmembrados de los animales. Sin intención alguna de concluir un análisis psicológico simplista, es evidente la vinculación de ambos sucesos en la configuración posterior de su obra, en esos fragmentos desguazados que flotaban en el río, Bourgeois objetivó la violencia del mundo emocional en el que vivía y al que más tarde dio materia y forma con su obra.

De igual modo que cada uno de nosotros lleva memorias, la historia del tiempo pasado dentro de uno, podemos decir que también llevamos los territorios en los que se ha configurado nuestra conciencia. Las culturas occidentales tienden a explicarse bajo la prevalencia de la línea temporal; la sucesión de épocas es fundamental mientras que la presencia de los lugares para explicarse a sí misma tiende a ser anecdótica y, sin embargo: «La espacialidad de la vida

humana es tan real como su temporalidad»³⁷¹. Este es el motivo que podría sostener la afirmación de Ardila cuando señala que:

«los cambios del paisaje tienen hondas repercusiones en la cohesión social, en la transformación de los lazos sociales, y en la pérdida o transmutación de los sentidos y significados de la vida»³⁷².

De la misma opinión es Otto F. Bollnow³⁷³ cuando sostiene que la vida se extiende en el espacio, un espacio tan imprescindible como el tiempo que proporciona la extensión y la perspectiva que necesita toda vida.

Es curioso hacerse esta reflexión precisamente en un mundo contemporáneo en el que las conexiones entre los lugares del planeta son mayores y más asequibles que en ningún otro momento de la historia, y en el que en un proceso acelerado por la ciencia y la tecnología, las comunicaciones y los sistemas de información esbozan el llamado mundo global. Esto permite que los territorios cada vez se parezcan más unos a otros³⁷⁴. Ahora bien, puede que sea precisamente esta situación la que aliente a valorar en su justa medida, y fuera de los relatos políticos nacionalistas y sus estrategias de poder, el papel de cada uno de los territorios singulares y diversos:

«Este cambio de énfasis, así como el que se haya llegado a teorizar sobre la especificidad del impulso artístico atribuyendo el mismo rango a las diferencias locales que a las temporales, ha sido por el contrario estimulado por el reciente estado de cosas en que parece como si el mundo convergiese en un lugar único»³⁷⁵.

Además, las peculiaridades de cada uno de los paisajes aportan variables que, si bien pueden estar siempre en proceso de cambio, a veces siguen arrastrando huellas del territorio y con ellas la potencia de las diversas elaboraciones humanas. Por ejemplo, un caso que nos es próximo en España son las históricas arquitecturas islámicas en las que son habituales los juegos de agua que articulan los espacios físicos y sonoros de los patios, tal y como ocurre en la Alhambra de Granada. Es difícil no relacionar esta cultura del agua con la historia

³⁷¹ LÓPEZ LILLO, A. y RAMOS, A., *op. cit.*, pág. 39.

³⁷² ARDILA, G. (2006), *op. cit.*, pág. 19.

³⁷³ BOLLNOW, O. F. (1969): *Hombre y Espacio*, Barcelona: Editorial Labor.

³⁷⁴ RAMÍREZ, J. L., *op. cit.*, pág. 25.

³⁷⁵ WATSUJI, T., *op. cit.*, pág. 211.

musulmana que en gran medida se conformó en zonas extremadamente cálidas donde el agua era valorada como un bien precioso.

El atender a las especificidades del territorio y su capacidad para dejar marcas en el cuerpo cultural se encuentra con diversos obstáculos. Uno de ellos es presuponer que el hacerlo significa recitar las características superficiales y alimentar un «naturalismo» primitivo, en vez de considerar que es lo que ayuda a comprender las singularidades y los cambios que los entornos promueven. Su investigación también puede ayudar a disminuir ese malentendido original entre el ser humano y su medio natural, una fractura que nace tanto de la creencia en la superioridad de la especie humana como del menosprecio de lo biológico y animal que nos constituye, pero también del miedo secular a las poderosas fuerzas de la naturaleza que en gran medida han dominado las circunstancias de nuestra especie, lo que ha generado el afán de subyugarlas para garantizar así nuestra ilusión de control y autosuficiencia, tan eficaz por otra parte. Otro obstáculo que se puede encontrar cuando tratamos del entorno natural es el de considerarlo transparente, es decir, neutro, por lo que su estudio se hace irrelevante.

Por otra parte, estas trabas tienen otra dificultad añadida que deriva de un modelo en el que domina la lógica racionalista del lenguaje, el que se encarga de toda la responsabilidad de descubrir y manifestar el mundo. Quizá se deba reconocer que hay relaciones profundas —no exclusivamente racionales— que nacen desde la sensualidad y las emociones, que se resisten a este tipo de relato lineal simple de la causa-efecto, una dificultad en el acomodo del formato de expresión que deriva en el abandono de tales vínculos en lo no nombrado:

«[...] entrar en una relación profunda con la naturaleza. No estoy seguro de que el lenguaje que sirve para comunicar sea más profundo que esa relación con el paisaje»³⁷⁶.

Para Watsuji la naturaleza es una experiencia saturada hasta el fondo de contenido personal³⁷⁷, es decir, la naturaleza como tal no existe si no es a propósito de una referencia humana. Sin embargo, el propio filósofo reconoce que es esta una investigación difícil de ser tratada científicamente, porque aquellos que lo han intentado han sido criticados por reducirla a las «intuiciones imaginativas de un poeta»³⁷⁸. Dicho en otras palabras, esta compenetración radical

³⁷⁶ QUINARD, P. (2012): Entrevista en *El País Babelia*, 29 de septiembre de 2012, págs. 10 y 11.

³⁷⁷ WATSUJI, T. *op. cit.*, pág. 86.

³⁷⁸ *Ibídem*, pág. 42.

entre el hombre y la naturaleza dificulta su comprensión, ya que cuando hablamos de paisaje y queremos argumentar el tipo de contactos con el ser humano tendemos a sustentarlos en voces que:

«acaso pudieran parecer centradas únicamente en intuiciones y sentimientos personales»³⁷⁹.

Son en parte estos obstáculos los que impulsan a comprender, a investigar con más atención y con una perspectiva amplia, esta llamada antropología del paisaje por Watsuji, porque a pesar de los escollos es cabal asumir que, como dice el autor:

«todas las estructuras sociales son imposibles si se prescinde de su base en la estructura espacial de la subjetividad humana»³⁸⁰.

Para ello puede ayudar que, frente a la noción de paisaje que todavía arrastra una connotación ideal muy visual y anclada en lo estrictamente físico, hablemos de territorio. Al enfatizar la dimensión material y sensorial se impulsa a investigarlo desde la experiencia directa de su realidad, desde la *cosa en sí* y la actividad, que diría Ramírez, y no desde ideas preconcebidas, o desde parcelas de conocimiento con escaso diálogo, o a través de ciertas inercias culturales puramente urbanas que desde la distancia festejan literariamente la naturaleza y el paisaje. Esto ocurre cuando se tiende a la mitificación de lo natural, según un ideal que nos aproxima a la fantasía primigenia del paraíso, una percepción ingenua y estereotipada que no ayuda a la reconciliación de la noción de la naturaleza con su propia realidad, más rica y compleja que la simplificación intelectual de una fantasía reconfortante, que igual que fabula con un lugar de promisión administra otras veces el escalofrío de lo salvaje al ubicar en ella el epicentro original del miedo y de lo desconocido y, por lo tanto, de aquello que debe ser sometido y conquistado. En ambos casos, ya sea en la exaltación o en el rechazo, la naturaleza se muestra como algo ajeno al hombre. Ignorar, temer y destruir no parece que sean las acciones que nos permitirán trazar vínculos responsables con el medio natural del que dependemos y del que somos una variable más.

Una antropología del territorio podría funcionar como un lugar de convergencias para nuevos modelos. Si aunque sea momentáneamente se acepta como paisaje natural, o Primer

³⁷⁹ LÓPEZ LILLO, A. y RAMOS, A. *op. cit.*, pág. 29.

³⁸⁰ WATSUJI, T., *op. cit.*, pág. 33.

paisaje para Gilles Clement, todo aquel que es paisaje no urbano, es necesario recordar que el primero es un territorio donde el conflicto también sucede, y donde el equilibrio del sistema es puesto en juego por un motivo evidente: las ciudades dependen directamente de sus fuentes de energía, recursos y materiales, así como del espacio vacío y vivo, que les proporciona ese lugar difuso al que, sin embargo, se traslada el conflicto de las necesidades primarias para la subsistencia. Un territorio, por lo tanto, alejado de la fantasía, pero subestimado en el silencio, sometido a decisiones y transformaciones que muchas veces solo atienden a su valor productivo en nombre del cual soporta una invasión tecnológica o folclórico-turística. Una ideología que desvirtúa el mundo rural y natural para convertirlo en un recurso o en un objeto, unos valores que necesitan pues de esa distancia enajenada entre el territorio urbano y natural para continuar operando.

«Los escenarios vitales, los horizontes, tienen un valor intrínseco independiente del valor material, de la capacidad productiva o de las plusvalías que alguien pueda desear asignarles»³⁸¹.

Esta afirmación puede resultar obvia para muchos, sin embargo, no forma parte de la ideología dominante. Un conocimiento no superficial de nuestros vínculos con el paisaje natural favorecería el que su valor pueda ser reestablecido y aumentar con ello nuestra conciencia social y ética. Por esto, actualmente es necesario replantear este juego de equilibrios para poder contestar con datos, decisiones y acciones claros a la pregunta de si es posible un crecimiento ilimitado en un mundo de recursos limitados. En este sentido, Paul Ardenne³⁸² plantea un concepto de paisaje como sistema dinámico de reciprocidades con el ser humano, un sistema alejado de la doctrina romántica del lugar puro y desnudo, un concepto en el que por fin la cultura y la naturaleza no sean dos polos en conflicto, sino que, al contrario, se reencuentren en la jerarquía del valor para cooperar en la elaboración de una ética para la sostenibilidad.

Independientemente de su grado de manipulación directa o indirecta y de su consiguiente transformación, el territorio —en el que en este capítulo confluyen las nociones de paisaje así señaladas de ciertos autores y las nociones de territorio de otros— y el ser humano establecen relaciones de alta complicidad porque coexisten simultáneamente, y estas relaciones son las que configuran los límites de lo posible. Si bien el territorio en su nivel estrictamente material puede existir sin la presencia del hombre, es obvio que no podemos decir lo mismo de la

³⁸¹ LÓPEZ LILLO, A. y RAMOS, A., *op. cit.*, pág. 10.

³⁸² ARDENNE, P. (2006): *Un arte contextual*, Murcia: CENDEAC, pág. 82.

especie humana, que si existe es consecuencia de que la evolución ha encontrado un entorno en el que la vida puede desarrollarse, y si lo hace es porque utiliza todas las posibilidades del medio para reproducir y transformar la biodiversidad o, lo que es lo mismo, para producir un canon vital singular: una molécula de ADN. Somos naturaleza procesada, una secuencia específica de esta que puede reflexionar sobre sí misma; algo muy insólito, efectivamente.

Si trasladamos la reflexión al campo de la producción artística, queda planteada la pregunta de en qué grado el territorio es un material que coopera con la creación de las obras de arte, asumiendo que este no es una influencia que se añade a posteriori, sino un agente o materia prima. A pesar de que durante mucho tiempo se consideró el arte occidental como paradigma absoluto del arte universal, ya hemos comprendido que esto no solo no es así, sino que este mismo arte es una práctica que surge de su entorno, de sus singularidades y cambios. Para investigarlo Watsuji apunta que sería entonces necesario estudiar en qué se diferencian las artes en relación a sus medios, y el cómo se vinculan cada una de sus especificidades con el lugar en el que se producen. Por otra parte, para Heidegger, el lugar, ese territorio peculiar, al ser una congregación de cosas que se pertenecen mutuamente define un entrelazamiento entre el arte y el espacio a partir de la experiencia del lugar, por lo que «La plástica sería una corporeización de lugares»³⁸³ que no toma posesión del espacio, sino que se define por una confrontación con ese espacio peculiar. Es decir, el arte sería tal como es por ese preciso y singular diálogo con un territorio específico, un diálogo que se puede interpretar como la demostración de que se habita ese territorio.

Esto es posible porque el territorio es el espacio concreto de las estrategias de vida que se generan a partir de las necesidades y las oportunidades, ya sean generales o específicas, que propone y con las que coopera, muchas veces de un modo invisible. La intersubjetividad construye su hábitat en este espacio concreto y produce, al igual que muchas otras cosas, obras que desde la inteligencia creativa pueden interpretar, intervenir o transformar ese territorio o bien la trama de sus relaciones y, por lo tanto, la de sus significados porque, como ya se ha dicho, nos comprendemos en el relato de esa transformación.

Es cierto que en una cultura global donde la información a través de las pantallas parece homogeneizar el mundo mientras le resta solidez y realidad física, pareciera que hacen irrelevantes estas apreciaciones, sin embargo, ocurre lo contrario; es este el motivo por el que el la noción de territorio cobra su mayor valor. Cuando este no solo es el fondo para una

³⁸³ HEIDEGGER, M., *op. cit.*, pág. 29.

obra, sino que es el objeto de estudio por parte del arte se considera que es un territorio a descubrir, un espacio particular y tangible, que es el territorio de la experiencia sensible, del conocimiento y de la creación. En definitiva, el territorio es para el arte un lugar para la acción.

1.2.2. El espacio sensible de la experiencia y de la emoción

Ahora que entramos en la materia básica del territorio, el espacio, y si desplazamos las propuestas en relación a la antropología del paisaje, se puede recordar la hipótesis contraria para observar adónde nos ha llevado; la de que el lugar es algo exterior y aislado del hombre, un hecho objetivo que permite estudiar sus características como independientes de su experiencia individual o del marco de sus ideas, necesidades, habilidades y expectativas. Ahora bien, esta abstracción puede resultar efectivamente fértil si la limitamos a sectores de determinados campos del conocimiento, como, por ejemplo, la astronomía³⁸⁴, pero en general esta escisión que cosifica al territorio nos ha llevado a un escenario de desequilibrios que no supera la fase infantil de una potencia tecnológica muy importante, pero sin la capacidad de autocontrol ni la voluntad de ser responsable.

Esta cosificación es en parte consecuencia del aislamiento del conocimiento científico. El filósofo Maurice Merleau-Ponty propone en su estudio fenomenológico del espacio y del tiempo, un volver a encontrar el contacto ingenuo con el mundo de modo que este mundo vivido no esté subordinado a una abstracción teórica, sino adherido a la experiencia³⁸⁵, un mundo en el que la percepción y la experiencia es constante mientras que la razón es oscilante³⁸⁶. El mundo entonces no es un objeto al que pueda observar como un todo separado de mí mismo de igual manera que el mundo no es el significado del mundo³⁸⁷; para evitar esta desconexión la fenomenología de Merleau-Ponty contempla el *yo* como un «ser-en-el-mundo», un nudo de relaciones ubicado en el mismo flujo que intentan captar:

«el mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él; pero no lo poseo, es inagotable»³⁸⁸.

³⁸⁴ «¿Qué sucedería, empero, si la objetividad del espacio cósmico resultara ser irremisiblemente el correlato de la subjetividad de una conciencia [...]?». HEIDEGGER, M., *op. cit.*, pág. 17.

³⁸⁵ MERLEAU-PONTY, M. (1994): *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Ediciones Península (1945), pág. 8.

³⁸⁶ *Ibidem*, pág. 312.

³⁸⁷ *Ibidem*, pág. 12.

³⁸⁸ *Ibidem*, pág. 16.

Retomar el asombro ante el mundo lleva al filósofo a retomar todos aquellos presupuestos que al darse por sabidos pasan desapercibidos y a defender que la dependencia radical del conocimiento es con la vida, no con la ciencia, que no existe por sí misma fuera del mundo. Esta adhesión a la vida que orienta, atrae, capta y construye desde sí misma las referencias conceptuales que necesita³⁸⁹ es el horizonte que orienta esta investigación artística. Por esto, en el estudio del espacio sensible, y tal y como apuntaba en la introducción de este trabajo al hablar de los sistemas complejos, se considera más fértil la interdependencia de las nociones que su independencia, una autosuficiencia por cierto ya muy bien desarrollada en cada una de las distintas disciplinas, entonces, cuando se pone el acento en la percepción sensible de lo material a través de la experiencia, es necesario habilitar la presencia de lo humano en el espacio como motor de sentido.

«[E]n el espacio *mismo* y sin la presencia de un sujeto psico-físico, no hay ninguna dirección, ningún interior, ningún exterior»³⁹⁰.

En la introducción se recogía el origen etimológico de la palabra emoción, *emovere-emotio*, que significa un «movimiento hacia», una sacudida que desaloja del sitio. Por otra parte, en el capítulo II Spinoza nos ha dicho que el ser humano es un ser esencialmente afectivo, pues es en el afecto donde experimenta su verdadera naturaleza y espíritu. Es más, Spinoza es consciente de la complejidad que conllevan los afectos pues son producto de la relación entre el cuerpo afectado y el afectante por lo que no se sabe a ciencia cierta qué corresponde a quién, es decir, no se sabe con claridad el espacio al que pertenecen. Nussbaum nos explica que las emociones son proyecciones de nuestra mente hacia el exterior que, de este modo, deja de estar inmóvil e inerte.

En definitiva, ya sea el movimiento, el desplazamiento del espacio de dominio de uno o su propia proyección, la emoción es un vínculo hacia fuera de uno mismo, un vínculo a propósito de *lo otro* que te impele a dirigir la atención a las cosas, y que indica más que las cosas mismas su relación con nosotros, un roce con el mundo que te activa y conduce hacia él. La emoción es aquello que tira de uno hacia otro estado, la emoción es un proceso de relaciones que presupone en sí mismo la existencia de un espacio otro que no es uno mismo, pero hacia el que uno va. Es una conexión que ha activado al yo, ahora en movimiento hacia un espacio exterior

³⁸⁹ *Ibidem*, pág. 14.

³⁹⁰ *Ibidem*, pág. 220.

—fuera de su dominio— para ofrecerle información relevante acerca de su bienestar; evitar un daño o lograr una recompensa.

El arquitecto Tony Chakar, ocupado en una arquitectura que no es un objeto, sino aquello que implica relaciones humanas, relaciones con el espacio y la memoria, afirma que frente a la noción del *yo* como entidad compacta, que resume con el «pienso, luego existo» de Descartes, la noción de uno mismo como conversación constante permite salir fuera de uno mismo, de modo que:

«con el amor tienes que romper contigo mismo. Y esta ruptura te hace ir con otros. Y eso es lo que crea espacio. Porque es lo que te permite sentir las distancias, con los objetos y con el tiempo»³⁹¹.

Si en vez de sobre amor, hablamos de afectos y, por lo tanto, de emociones, se puede decir que la emoción es la que crea el espacio, y lo crea porque es un sistema de vínculos sobre el valor de *lo otro* que, además de presuponer la existencia de un espacio exterior a uno mismo, multiplica las relaciones, aumenta los circuitos y, al crear este nuevo ámbito de interdependencias, multiplica este espacio, el espacio recorrido o interpretado. La emoción es entonces la posibilidad de un espacio nuevo, de un recinto de resonancias expandido o contraído a través del desplazamiento de las interacciones entre sus elementos.

Un espacio material e inmaterial, porque como es un espacio que se crea por apertura y captura del *yo* que de esta manera sintoniza con el entorno, tal y como se ha descrito en el capítulo II, estos vínculos nuevos dejan una huella psíquica en los centros de análisis y conexión de la red neuronal de la mente humana que, de este modo, transforma su estructura.

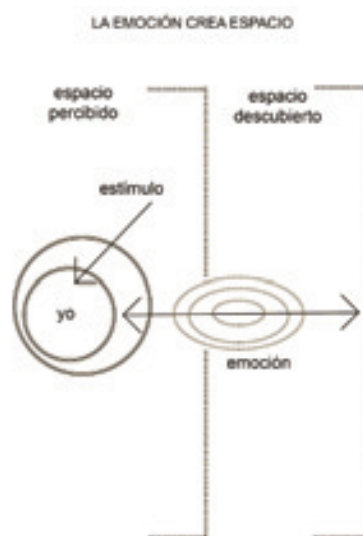


IMAGEN 70: Emoción y espacio.

Por lo que este espacio nuevo es, por una parte, exterior a uno mismo, tanto física como simbólicamente, nuevos datos e ideas sobre él, y, por otra parte, es también un espacio interior

³⁹¹ BARRÓN, M. y HERNÁNDEZ, P. (2013): *Arquitectura y lenguaje. Catástrofe y amor*. Disponible en línea en: <<http://www.arquine.com/blog/arquitectura-lenguaje-catastrofe-y-amor/>>. (Consultado en septiembre de 2013).

nuevo, que pertenece al *yo*, y lo es tanto psíquica como electroquímicamente pues se ha producido a través de una alteración del estado corporal y de la conciencia.

Si esto es así, si la emoción es un espacio nuevo, la pregunta es si se puede hacer visible y, en ese caso, cómo el arte en general o la escultura en particular pueden materializar parte de la complejidad de este proceso. Heidegger considera que para empezar a hablar de un espacio desde la perspectiva del arte es necesario experimentar la peculiaridad del espacio³⁹², el espacio tangible y concreto que al ser percibido es coordinado, valorado y significado. Un proceso que se desencadena desde una matriz común: la emoción. Una emoción que crea o transforma el espacio físico o simbólico. El arte en el espacio, al reorganizarlo, crea este espacio y lo vuelve diverso, interactivo y porque está radicalmente vinculado a las personas —que son los catalizadores de la creación del espacio³⁹³— el arte tiene en la emoción un material inevitable, aunque no necesariamente explícito. Este estudio trabaja en la identificación de este contenido y en su posible visibilización como primer criterio de generación del espacio.

Una obra de la artista Sophie Calle es interesante en este sentido que se pregunta por los espacios de la emoción, se trata de *Take Care of Yourself*, presentada en la Bienal de Venecia del 2007³⁹⁴. Es una exposición cuyo punto de partida es una vivencia personal del artista, la ruptura amorosa que su entonces pareja le comunicó a través de un email y cuya última frase es precisamente ese *take care of yourself*—cuídate— que da nombre a la obra. Como la propia artista explica, ideó un método con el que convertir aquello que le duele en un juego. Este consiste en compartir la experiencia de abandono y las emociones de ausencia y pérdida con 107 mujeres seleccionadas por sus actividades profesionales. Cada una de ellas interpreta la carta a través de las herramientas de sus respectivos trabajos, de este modo, resultan, como consecuencia de elaborar el material en bruto de una emoción en forma de carta, varios cuentos, un poema, un crucigrama, una composición musical, una receta médica, un sms, *performances*, etc. La obra es una estrategia colaborativa que se muestra en la exposición a través de estas aportaciones y de los retratos fotográficos de sus autoras leyendo la carta.

³⁹² HEIDEGGER, M., *op. cit.*, pág. 19.

³⁹³ SCHULZ-DORNBURG, J. (2000): *Arte y Arquitectura: Nuevas afinidades*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, en GALO-FARO, L. (2003): *Artscares. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pág. 31.

³⁹⁴ CALLE, S.: *Take Care of Yourself*, Cat. Exp. (2007), Arles, Francia, Actes Sud.

Calle realiza una obra con las emociones como materia prima y también como objeto de reflexión para la esfera pública, y con ello incide sobre los rituales sociales alrededor de emociones que en principio se asocian al ámbito privado o íntimo:

«Me divierte porque la gente a menudo me dice, ¿no te molesta enseñar tu vida privada?, yo digo, bueno, si eliminas la vida privada, se tendría que eliminar toda la poesía. Victor Hugo, Baudelaire y Verlaine usaron su vida emocional como material de sus temas»³⁹⁵.



IMAGEN 71: Dos imágenes de *Take Care of Yourself*: Chloé Delaume, escritora, *performer*, artista (izq.) y Meriem Menant, clown (dcha.) 2007. Dos acciones a partir de una carta sobre una ruptura sentimental.

Esta obra es una muestra de cómo la emoción es un vínculo hacia fuera de uno mismo. La ruptura amorosa de Sophie Calle la lleva a interactuar con otras personas, mujeres en este caso, pues la artista ha considerado que esta es una carta dirigida específicamente a una mujer. Esta emoción es un desplazamiento que la conduce hacia otro lugar, que la moviliza hacia un espacio fuera de ella misma donde son posibles otras relaciones. La artista dirige la emoción personal hacia el espacio colectivo donde comparte y multiplica su acción con una estrategia en la que las subjetividades se relacionan para crear nuevos espacios de significados.

La obra aparece aquí por esta capacidad de poner en juego como material común una emoción que, si bien pertenece al conjunto de personas, paradójicamente queda restringida a los espacios semicerrados de lo privado, y esto es así con independencia de que esta obra se

³⁹⁵ CHRISAFIS, A. (2007): Entrevista a Sophie Calle «He loves me not», *The Guardian*, 16 de junio de 2007. Traducción personal. Disponible en línea en: <www.theguardian.com/world/2007/jun/16/artrew.art>. (Consultado en octubre de 2013).

valore o no como una transgresión fácil o como un trabajo dominado por la narración que tiende a la literalidad. Al hilo de esto, también nos podemos preguntar si la tensión que genera este desplazamiento en los canales de circulación habituales de los contenidos emocionales es el que provoca la controversia sobre el exhibicionismo con el que se critica alguna de sus obras o bien es su ampliación mediática directa —como en el caso de *Pas Pu Saisir la Mort*, video de su madre moribunda también expuesto en la Bienal— la responsable de estas valoraciones. En cualquier caso, todo ello nos advierte de la importancia y el poder que tienen las emociones para cada uno de nosotros, motivo por el que su visibilización es tan prudente y su gestión en el espacio público tan compleja.

Con esta noción de una emoción que crea espacio se quiere fortalecer en este estudio la idea de que no se puede interpretar este espacio como aquello exterior al ser humano ni tampoco como aquello definido por el medio físico, sino que, por el contrario, el lugar es entendido como contenedor y provocador de lo humano, el fundamento desde el que se posicionan y significan el resto de cualidades; es, por lo tanto, una habitación de sentido y forma. Un lugar relacional en el que se es consciente de la posición relativa que el ser humano ocupa en el sistema junto a otros agentes a los que, sin embargo, los define a propósito de sí mismo, igual que se es consciente de pertenecer a un intervalo de vínculos entre el hombre y su entorno que es un espacio dinámico propio. Un intervalo que, como se señala en el epígrafe 3.2 del capítulo II, está construido por la experiencia de ese entorno que interpela al hombre y frente a lo que actúa para adaptarse transformándolo. Una experiencia que es un proceso relacional en el que entran en juego los sentidos, los impulsos, las necesidades, los significados y las emociones para alcanzar con la conciencia un orden en progresión, aunque no continúa necesariamente.

Considerar entonces el territorio como el lugar en el que uno se encuentra y no el objeto exterior al que se analiza, clarifica la reciprocidad de los recorridos entre lo espacial y lo humano. Es a partir de aquí que tiene sentido el concepto de *lugar antropológico*:

«Reservaremos el término “lugar antropológico” para esta construcción concreta y simbólica del espacio que no podría por sí sola dar cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social pero a la cual se refieren todos aquellos a quienes ella asigna un lugar»³⁹⁶.

³⁹⁶ AUGUÉ, M. (2000): *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa,

Este lugar antropológico —la respuesta de adaptación y transformación del territorio— ofrece un principio de sentido para aquellos que lo habitan, es un espacio tangible y, por lo tanto, apto para ser construido física y simbólicamente con elementos estables o efímeros. Este lugar antropológico es un espacio vital, en el sentido de que las peculiaridades de un lugar significan también peculiaridades de las estructuras vitales. Halbwachs³⁹⁷ afirma que el entorno físico, el emplazamiento de un grupo determinado, vehicula sus costumbres, debido a que sus pensamientos se rigen por una sucesión de imágenes referidas a los elementos materiales, de modo que los vínculos que se establecen no son accidentales ni precarios, sino, más bien al contrario, son correlaciones significativas que encuentran su estabilidad en el medio físico.

Un medio físico y simbólico que es una imagen común que actúa como referente, pero también como actor, al tiempo que materializa un sentido no solo del lugar, sino de aquellos que en él se encuentran. Para Javier Maderuelo³⁹⁸ el espacio tampoco es solo un lugar físico, sino que es la coexistencia simultánea de ideas, sensaciones y sentimientos, todos ellos elaborados a través del lugar. El espacio es vivido como una matriz de significados a la que se adhieren otros nuevos, por lo que este lugar tiene una forma física, una forma emocional y una forma simbólica. Por esto, las ciencias naturales o la geometría no pueden describir la realidad espacial en toda su sustantividad, describir aquello que vemos —que, por cierto, ya es un proceso de abstracción, de selección, interpretación y, por lo tanto, de imaginación— es un propósito en relación a su forma física como fundamento. La noción de lugar antropológico busca centrar su comprensión en la visibilización de las formas emocionales y simbólicas que forman un medio físico en el que se encuentra una variable peculiar que lo contamina todo: el ser humano. De hecho, lo inverso, imaginarse qué es el paisaje sin él —o sin su interpretación— es una paradoja de la que no tenemos noticia, lo que viene a demostrar la importancia de incorporar lo humano como fundamento de todo lugar.

En este sentido se desarrolla el trabajo de Rosalía Banet. En la exposición *Cartografías del dolor*³⁹⁹ (2013) enfrenta dos murales compuestos por mapas que presentan al mundo como un lugar frágil, al planeta como un cuerpo afectado y dañado. Las obras se elaboran a partir de las

pág. 58.

³⁹⁷ HALBWACHS, M. (1950): *Fragments de la memoria colectiva*. Disponible en línea en: <<http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf>>, pág. 3. (Consultado en diciembre de 2010).

³⁹⁸ MADERUELO, J. (1997): *Actas. El Paisaje, Arte y Naturaleza*, Huesca: Diputación Provincial de Huesca, pág. 10.

³⁹⁹ Un dossier de la exposición de Madrid se puede consultar en línea en: <www.twinstudio.es/2013/07/21/rosalia-banet/>. (Consultado en octubre de 2013).

emociones de dolor, codicia, fragilidad y vulnerabilidad, como nuevos códigos topográficos con los que representar el territorio emocional de algunos países. Mapas de piel que aluden al cuerpo, a lo táctil. Mapas de heridas que aluden al territorio sentido, no al territorio medido.

En ellos a la forma física se le superpone la textura del cuerpo para hablar del mapa de los hombres que habitan en una geografía determinada, una geografía que también les habita a ellos a través de las dinámicas que la estructuran. Un territorio que en el contexto del juego político es el lugar social que produce unas emociones concretas y no otras. La artista demuestra que las emociones no son un acto reflejo, subjetivo ni confuso, pues en *Cartografías del dolor* se visibiliza una información objetiva, los índices de pobreza, muerte e inmigración que son capaces de interpretar y dibujar un territorio. Se trata de los mapas de las vidas que son configuradas por los mapas físicos, de los contornos particulares de las emociones colectivas que habitan algunas regiones del mundo.



IMAGEN 72: Rosalía Banet. Serie Mapas de Piel: *Sierra leona*. 2013. Acrílico y lápiz sobre papel. 70 x 50 cm.

Un lugar antropológico es básicamente un lugar cultural, entendida la cultura en su sentido más amplio y vago, ese conjunto de anhelos, modos de hacer, productos materiales y simbólicos, etc. Quiero destacar una noción contemporánea afín a esta línea integradora que ya he empezado en el capítulo de la neurociencia y que no se retrae ante la posibilidad de una biología radicalmente inteligente.

Se trata de la introducción por parte de Roy Rappaport de la idea de que la cultura forma parte de la misma biología de la especie humana al igual que de la de otras especies animales, como en algunos insectos o en todos los primates, y que la evolución del ser humano se debería precisamente a la presencia de la cultura:

«[S]e debe de tener presente que la cultura en sí pertenece a la naturaleza. Emergió en el curso de la evolución mediante procesos de selección natural diferentes

[...] Aunque la cultura está desarrollada en los seres humanos, estudios etológicos recientes han indicado alguna capacidad simbólica en los animales [...] Aunque las culturas puedan imponerse a los sistemas ecológicos, hay límites para esas imposiciones, ya que las culturas y sus componentes están sujetos a su vez a procesos selectivos»⁴⁰⁰.

De nuevo aumentan los argumentos que nos sitúan como una secuencia de vida propia de la naturaleza, y con esto va disminuyendo la distancia entre disciplinas que antes se encontraban en conflicto, porque al fin y al cabo debemos pensar en que la cultura es fruto de la complicidad que se precisa para vivir en un medio concreto.

Una complicidad que ya señalaba Watsuji y que se manifiesta en la intensidad y el carácter de los vínculos que el ser humano establece con el lugar, y que se articulan como cuerpo dilatado de experiencias, memorias, conocimientos y emociones en las que vivimos.

«[T]odos los lugares son culturales [...] Se establece una relación de pertenencia entre sujeto y lugar. El lugar no es el espacio que nos pertenece, sino aquel al que pertenecemos. Así, el lugar imprime carácter al sujeto: sus condicionantes, sus tropismos, marcan a quien es poseído por un lugar. El carácter de las personas que habitan un lugar viene inducido por las condiciones físicas, geográficas, climáticas, topológicas y emocionales del mismo. De igual manera, cada lugar reclama a los sujetos que le pertenecen unas acciones concretas y específicas sobre él, unas actuaciones que mantengan su carácter, para seguir siendo un lugar»⁴⁰¹.

La cooperación radical entre el lugar y el ser humano se teje desde las interacciones cotidianas en un proceso constante en el que ambos se adaptan y se conforman mutuamente, y esto se realiza a través de la experiencia que para Maderuelo es la que define el carácter y las condiciones del espacio porque configura la capacidad perceptiva que sobre él se tiene⁴⁰², es decir, la experiencia define cómo se vive el espacio y, por lo tanto, qué tipo de espacio es.

⁴⁰⁰ RAPPAPORT, R. (1998): «IX. Naturaleza, cultura y antropología ecológica», págs. 273 y 274, en H. SHAPIRO: *Hombre, cultura y sociedad*, México: Fondo de Cultura Económica.

⁴⁰¹ MADERUELO, J., *op. cit.*, págs. 17 y 18.

⁴⁰² *Ibíd.*, pág. 13.

Es necesario añadir a esto que también ocurre a la inversa, cuando el espacio condiciona un tipo de experiencia y no otra, de esta manera ambos se retroalimentan constantemente. Merleau-Ponty afirma que la experiencia es la red de relaciones que captura los sentidos⁴⁰³, y la artista Louise Bourgeois es un buen ejemplo de ello.

Bourgeois se inclina al igual que Maderuelo por hacer prevalecer la primera parte de esta comunicación en la que el espacio es configurado por la experiencia humana, y lo hace cuando afirma que este espacio es una metáfora para la construcción de la existencia.

No es solo que la experiencia no exista sin una referencia espacial, sino que esta referencia espacial es un producto de la propia experiencia. Esta afirmación se explica en parte a través del análisis que Kevin Lynch⁴⁰⁴ realiza sobre el entorno urbano, cuando defiende que la imagen de un lugar es el resultado de la interacción del observador con el medio, donde el medio es el que propone distinciones y relaciones, pero es el observador quien las selecciona, las organiza y las dota de significado. En este sentido, la responsabilidad última está en manos del individuo que al decidir qué materiales y cómo se articulan es quien modela este espacio.

En esta misma línea se encuentra Bollnow, para el que todo espacio es el reflejo de lo que pensamos⁴⁰⁵, y está en función de la intencionalidad, la sensibilidad y el conocimiento, es decir, de todo aquello que confluye en su propia experiencia. Es un espacio vivido en el que sus características de infinitud o limitación nacen en la mente de aquel que se encuentra dentro de él, el espacio es tan vasto o tan estrecho como las vivencias y las acciones que en él se despliegan. En este sentido, pues, las emociones son las que modifican el espacio. El espacio no es una idea a priori, sino que se manifiesta a través de las experiencias concretas del ser humano.

Por otra parte, las coincidencias fundamentales entre las representaciones individuales de las que nos habla Lynch es lo que trama la intersubjetividad de un lugar común, donde el espacio físico es la pauta, relativamente estable e interdependiente, que estructura el mundo perceptivo y también la experiencia, que no existe aislada en sí misma, sino en relación a toda esa organización compleja. El mundo perceptivo individual para Merleau-Ponty no puede presumir de evidencia absoluta o verdadera —por ser parcial—, es decir, como la experiencia individual del mundo no es absoluta, el pensamiento individual tampoco lo puede ser. Sin

⁴⁰³ MERLEAU-PONTY, M. (1994), *op. cit.*, pág. 15.

⁴⁰⁴ LYNCH, K. (1959): *La imagen de la ciudad*, Buenos Aires: Ediciones Infinito.

⁴⁰⁵ BOLLNOW, O. F., *op. cit.*

embargo, como la percepción y la experiencia, que no presumen de verdaderos, sino de ser el único acceso a la verdad⁴⁰⁶, no existen de un modo aislado —para el filósofo es imposible tanto la subjetividad absoluta como la objetividad absoluta⁴⁰⁷— es posible la elaboración de imagen global a través intersubjetividad.

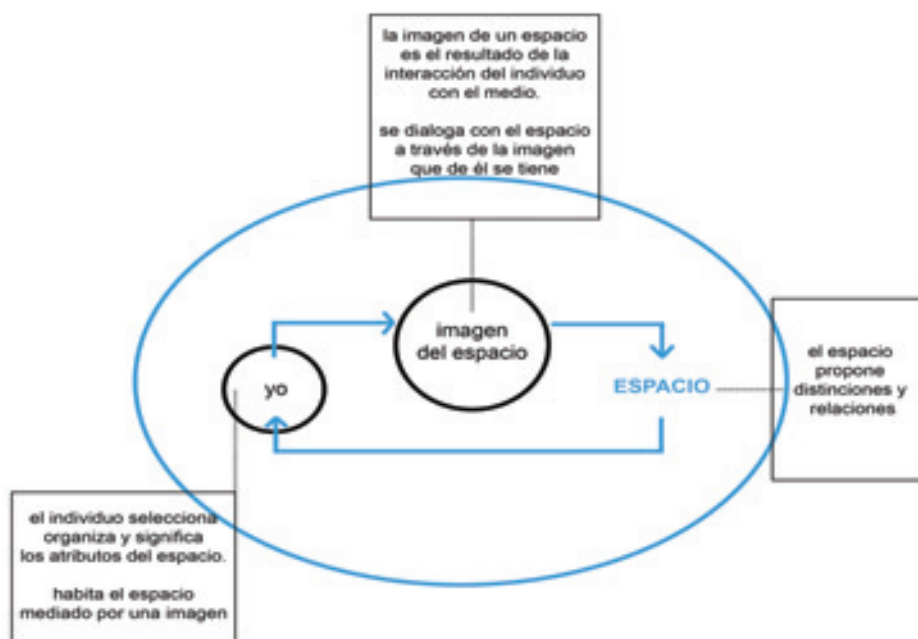


IMAGEN 73: Diagrama sobre el modo de interactuar en el espacio según Lynch.

Un lugar que se construye cuando se atraviesa, cuando se vive, porque, como ya se ha explicado, la percepción sensorial moviliza toda una red de procesos mentales en los que se cruzan el conocimiento, la memoria, la emotividad y también la imaginación fruto de su libre asociación. Para Nuria Cano Suñén, los sentidos y las sensaciones son los que crean los lugares en un proceso en el que la percepción y los sentimientos se funden⁴⁰⁸. Una integración que la

⁴⁰⁶ MERLEAU-PONTY, M. (1994), pág. 16.

⁴⁰⁷ Ibídem, pág. 255.

⁴⁰⁸ CANO SUÑÉN, N. (2011): «Más Allá de la Vista: Paisajes con otros sentidos», en *Miradas y tensiones en los paisajes del valle de Carranza*. Tesis doctoral, dirigida por María Teresa del Valle Murga. Universidad del País Vasco. Disponible en línea en: <<http://hdl.handle.net/10810/12197>>. (Consultado en octubre de 2014).

neurociencia ubica en los alrededores del sistema límbico, y que nuestra vivencia lo hace en la proyección emocional sobre aquello que nos rodea, que de un modo simultáneo, nos está interpelando emocionalmente. Por lo tanto, es la intersección del espacio y la experiencia la que descubre el sentido y la emoción, y esa intersección ocurre en nuestro cuerpo:

«[H]emos aprendido de nuevo a sentir nuestro cuerpo, hemos reencontrado bajo el saber objetivo y distante del cuerpo este otro saber que del mismo tenemos [...] porque somos cuerpo. De igual manera es preciso despertar la experiencia del mundo tal como se nos aparece en cuanto somos del mundo por nuestro cuerpo»⁴⁰⁹.

Merleau-Ponty afirma que el ignorar la percepción de un sujeto es consecuencia de considerar el cuerpo como un objeto más instalado en un mundo previo ya pensado. Sin embargo, para el filósofo la percepción se da como una re-creación o una re-constitución del mundo en cada momento, de tal modo que considera la sensación como un estado de consciencia y a su vez como la conciencia de un estado⁴¹⁰. En consonancia con la neurociencia actual, Merleau-Ponty juzga a las sensaciones como algo más que calidades sensibles porque están envueltas en significaciones vitales. Esto deriva en un sujeto que no es ni un cuerpo pasivo ni un simple pensador, sino que es una potencia que se sincroniza con la sensación y co-nace con ella.

La sensación se produce por adaptación, indica que ya se ha tomado partido en el mundo. El filósofo considera los sentidos como pensamientos sujetos a ciertos campos, es más, afirma que no son una forma de conocer, sino una forma de estar⁴¹¹. Como cada sentido es una superficie de contacto con el mundo, la integración de los sentidos es para el filósofo condición para una captación plena del espacio que es una síntesis de su coexistencia:

«[L]os espacios sensoriales pasan a ser momentos concretos de una configuración global que es el espacio único»⁴¹².

Cualquier aspecto sensorial es inmediatamente simbólico porque nuestro cuerpo es un sistema de equivalencia y trasposiciones, esto es, el mundo percibido no es puro dato, algo

⁴⁰⁹ MERLEAU-PONTY, M., *op. cit.*, pág. 222.

⁴¹⁰ *Ibidem*, pág. 224.

⁴¹¹ *Ibidem*, pág. 232.

⁴¹² *Ibidem*, pág. 240.

pasivamente percibido —proceso que la neuroplasticidad evidencia tal y como se recoge en el capítulo II⁴¹³—. Debido a esta interconexión, Merleau-Ponty infiere que toda sensación es espacial ya que es el resultado de un contacto primordial, la sensación es una forma de existencia indicada por lo sensible que constituye un medio de coexistencia, esto es, un espacio⁴¹⁴.

Esto lleva al filósofo a definir el espacio no como el medio en el que están dispuestas las cosas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas, es decir, el espacio no es un contenedor de objetos, un almacén, sino que el contenido fundamental del espacio son las relaciones que posibilita⁴¹⁵, unas relaciones significativas que toman forma a través de la percepción del individuo de modo que *ser* equivale a *estar en situación*. La percepción y el espacio no son dos entidades autónomas porque:

«ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo [...] nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio: es del espacio»⁴¹⁶.

El cuerpo es para Merleau-Ponty una síntesis del espacio, y la percepción es aquello que ha delimitado el campo de sentido y el campo de acción; por lo que la experiencia, el cuerpo en acción que contiene relaciones de significado claras, es el anclaje con el espacio, orientado según una distancia vivida —además de la física o geométrica— que vincula al individuo con las cosas que cuentan y existen para él. Esta percepción del espacio desde el valor y los significados personales que relata el filósofo conduce a señalar el factor emocional como una clave del espacio vivencial.

Maderuelo indica que cuando un espacio es diferenciado es porque se ha realizado una proyección sentimental que lo distingue de otros al ser nombrado, y que es a través de esa emotividad que el espacio geográfico se hace paisaje, se convierte en lugar⁴¹⁷. Este eje emocional sería entonces el que orientaría la percepción, la experiencia y el sentido, y que, por lo tanto, marcaría el territorio desde un principio, incluso de un modo no explícito, pues los hábitos, memorias, ideas y acciones estarían atravesados por dicho eje.

⁴¹³ *La neuroplasticidad: una matriz fractal en crecimiento*, pág. 72.

⁴¹⁴ *Ibidem*, pág. 236.

⁴¹⁵ *Ibidem*, pág. 258.

⁴¹⁶ *Ibidem*, pág. 165.

⁴¹⁷ MADERUELO, J., *op. cit.*, pág. 17.

El espacio antropológico es para Merleau-Ponty una restitución del sujeto en el contexto y ese espacio antropológico no se puede rechazar como apariencia confusa de un espacio único y objetivo porque eso supondría dar más valor a lo que se sabe —a una razón absoluta dominante— que a lo se experimenta, cuando precisamente la ciencia debe nacer desde esa experiencia⁴¹⁸. Ahora bien, Marc Augué advierte cuando trata del lugar antropológico sobre las tentaciones de totalidad y, frente a la estabilidad espacial de Halbwachs, avisa del riesgo de negar el carácter intrínsecamente problemático de todo contexto humano⁴¹⁹. ¿Cómo entonces quedan incorporados factores como la permeabilidad, la transformación, las migraciones, los fenómenos fluctuantes?

Para hablar de la movilidad en el lugar habrá que incorporar siempre el vector temporal, de este modo, el lugar también se trama desde el tiempo que pasa y que arrastra con él un depósito de sucesos y de huellas que, de esta forma, tienen su oportunidad de ser. El espacio tiene una forma en el espacio y también tiene una forma en el tiempo. Para condensar un lugar antropológico hace falta un tiempo que, igual que lo modela, lo transforma; el lugar es posible para un tiempo determinado, pero también solo a través de la sucesión de ese tiempo, algo necesario para lograr la complicitad y dar densidad a ese espacio. Un proceso en el que probablemente habite el conflicto, sus puntuales resoluciones, y también el ritmo de las repeticiones y las variaciones. Un tiempo que se precipita y estabiliza en el espacio material e inmaterial de los hombres.

En este sentido, y para continuar con la trayectoria que remite a los sistemas complejos, la noción de campo⁴²⁰, tratada desde la psicología y la sociología por Kurt Lewin y Pierre Bordieu, respectivamente, nos puede ayudar a superar la dicotomía clásica entre estructura y acción, que aquí toman la forma de espacio y tiempo o, si se quiere, de estabilidad y cambio. Una oposición que no es tal si se consideran ambos factores, el medio físico y su estrategia operativa, en una articulación dinámica. Para Lewin el campo es una totalidad de factores coexistentes concebidos como mutuamente interdependientes, un espacio de fuerzas y también de conflictos, un campo que ejerce influencia sobre cualquier objeto que se halle en él. Este campo es el que para el autor define el concepto de espacio hodológico,

⁴¹⁸ MERLEAU-PONTY, M., *op. cit.*, pág. 204.

⁴¹⁹ AUGUÉ, M., *op. cit.*, pág. 54.

⁴²⁰ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J. M. (2009): «La noción de campo en Kurt Lewin y P Bordieu: un análisis comparativo», *Revista española de investigaciones sociológicas (Reis)*, núm. 127, Centro de Investigaciones Sociológicas. Disponible en línea en: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/997/99715163002.pdf>>. (Consultado en diciembre de 2012).

un espacio topológico activado, y que tan bien se adapta a la idea de territorio, allí donde habitan elementos materiales e inmateriales en constante interacción en un proceso dinámico progresivo. En el espacio hodológico las estructuras, las distancias y las direcciones son las propias del espacio vital, es decir, no corresponden con las propias del espacio euclidiano gobernadas por la geometría y la abstracción.

De esta manera, al hablar de lugar antropológico quiero priorizar lo que el lugar tiene de espacio vivencial, no de espacio geométrico ni tan solo físico, sino de aquel cuyo centro es la sensibilidad y la vitalidad de quien se encuentra en él. Un espacio vivencial que tiene coincidencias fundamentales entre sus habitantes al igual que singularidades. En este caso, por ejemplo, atributos como la distancia, lejos o cerca, y la forma, amplio o estrecho, no son los valores absolutos que lo determinan, sino que lo que define el lugar son valores relativos contruidos desde el conocimiento, la intencionalidad y la experiencia humana del territorio, donde la línea recta no es la distancia más corta entre dos puntos porque puede que entre ellos no haya conexión real ni posible ni de interés. Bollnow también nos recuerda que la infinitud del espacio cuando, por ejemplo, se observa un horizonte de montañas, es una interpretación y, por lo tanto, una construcción mental de la persona que está dentro de ese espacio en una perspectiva concreta que dibuja la aparente ausencia de límites que, sin embargo, no son reales cuando vemos la misma cadena montañosa desde un avión, es decir, desde fuera del territorio.

En definitiva, el lugar es un referente común, material, simbólico y también emocional, es un espacio que ha generado una trama emotiva para llegar a configurar un ámbito de pertenencia, efímera o estable, es decir, el lugar es culturalmente afectivo⁴²¹ porque proporciona la posibilidad de ser y estar en él. El lugar es aquello con lo que se mantiene un diálogo permanente a lo largo del tiempo porque tiene la cualidad singular de que a través de él se crean los mapas del mundo intersubjetivos.

Dada la inevitable integración que el ser humano tiene con el espacio al que da sentido desde su percepción, e incluso lo crea en su conciencia a través de su interpretación y dada también la teoría del campo de Lewis que afirma que este campo funciona como un actor que influye sobre sus elementos y relaciones, todo esto lleva a que interprete el lugar como un cuerpo, tangible, material, imaginado e imantado por la vivencia humana. Considero

⁴²¹ MADERUELO, J., *op. cit.*, pág. 17.

entonces el espacio un espacio sensible por tres motivos: primero, por su capacidad de albergar y transmitir materias e informaciones fundamentales con las que las experiencias humanas lo configuran y dan significado. Segundo, por su plasticidad que lo hace receptivo a las transformaciones, y, en tercer lugar, por ser este espacio vivo un agente activo en las elaboraciones materiales y simbólicas del ser humano, un espacio vivo que aloja una red de nexos significativos articulados según un eje de valores emocionales singulares, en definitiva, el espacio no es allí donde se proyecta la sensibilidad, sino que es lo que crea esta sensibilidad y la conforma.

2. Modos de hacer arte en el territorio: algunos ejemplos históricos

Una vez descrito el punto de vista desde el que aquí se contempla la noción de territorio, nos podemos preguntar cómo el arte se ha vinculado a él. En esta breve selección de ciertas obras profundamente vinculadas con su contexto físico se contempla el territorio como el espacio de la materia y de las ideas, allí donde estas cobran forma para señalar la transformación cultural y artística que aquí se centra en la cultura occidental.

Por esto es necesario reconocer como el primer documento de esta relación arte/territorio las pinturas rupestres, donde el factor espacio, ya sea este una cueva, una roca o un barranco, es constitutivo de un significado que todavía es objeto de especulación —debido a la diversidad de localizaciones, ya sean lugares recónditos de difícil acceso, o bien otros más expuestos que incitan a suponer funciones y usos diferentes—, significados relacionados con la caza, con los ritos religiosos o con ambos a la vez. Estas prácticas artísticas prehistóricas nos proponen un interesante inicio: el del territorio como lugar natural del arte, el soporte, el medio y el contexto más inmediato, accesible y estable para la expresión humana de la que tenemos conocimiento.

En general, debemos decir que la aproximación cultural al paisaje es un proceso de largo recorrido en la historia de las ideas, al principio muy próximas a la indiferencia o al temor, y en las que el territorio natural es tratado como recurso material y como símbolo de riqueza patrimonial. En este trayecto desigual aparecen algunos antecedentes documentados de autores aislados que van incorporando valores nuevos para la construcción de otra noción de la naturaleza. Como es, por ejemplo, la carta a un amigo de Petrarca, poeta, pero también geógrafo, que en 1336 asciende al Monte Ventoux, en la periferia de los Alpes, y con la

simple voluntad de disfrutar de las vistas toma conciencia del paisaje como lugar para la labor intelectual, la de leer a los maestros, por lo tanto, como el lugar de la libertad, la belleza y la reflexión, con una nueva mirada que se ha considerado la conquista explícita del sentimiento estético del conocimiento⁴²².

Como prelude también de otras ideas que se inician en el siglo xv, se dan las grandes expediciones geográficas motivadas por la voluntad política de conquista que, sin embargo, traerán consigo un proceso revolucionario de descubrimientos geográficos e intelectuales en los que el territorio aparece como sinónimo de nuevos mundos y de relatos que expanden el conocimiento y la conciencia.

Ahora bien, el mayor giro empieza a percibirse durante el siglo xviii, con filósofos como Burke o Kant, geógrafo también, que identifica la noción de lo sublime magnífico, terrorífico o noble vinculada a la experiencia de diferentes tipos de paisajes, desde la soledad profunda del desierto al asombro tranquilo de las grandes alturas⁴²³. Sin embargo, parte de esta asociación, que más adelante se hará omnipresente, en la que el silencio y la vastedad, horizontal o vertical, conforman un sentimiento de vértigo que enfatiza lo oscuro y terrible de una naturaleza que somete al hombre, puede considerarse como una manifestación —más matizada, eso sí— de aquel viejo temor.

Mientras tanto, Rousseau escribe *La Nouvelle Héloïse* en 1761, que discurre con las montañas de Suiza al fondo, en un lugar donde la naturaleza es contemplada como santuario de los hombres y de las ideas de honestidad y virtud. Se podría decir que añade al lugar intelectual de Petrarca la variable política al servicio de las teorías sociales. Ahora bien, para Rousseau la naturaleza además de expresión última de las más nobles ideas, es sobre todo su gabinete, porque es allí donde habita la serenidad de espíritu⁴²⁴.

Como ya se ha comentado en el capítulo II⁴²⁵, el Romanticismo es un movimiento que en sus inicios está asociado a la experiencia de la naturaleza y que no será hasta más tarde cuando logre una resonancia muy visible en el campo del arte. Cuando el Romanticismo provoca este cambio lo hace de la mano de la Ilustración, como reacción al racionalismo exacerbado

⁴²² Cita de M. De Terán en MARTÍNEZ DE PISÓN, E. y ÁLVARO, S. (2010): *El sentimiento de la montaña*, Madrid: Desnivel, pág. 26.

⁴²³ MARTÍNEZ DE PISÓN, E. y ÁLVARO, S., *op. cit.*

⁴²⁴ *Ibidem*, pág. 39.

⁴²⁵ *Cuando las emociones son la clave de las obras de arte*, pág. 148.

del clasicismo y, en parte también, como respuesta al emergente desarrollo de las ciudades industriales que son consideradas como artificios agresivos. La naturaleza es para el movimiento romántico el espacio de la libertad, de lo instintivo y de lo emocional que no se reduce a la simple contemplación estética debido a que su experiencia directa es la condición para el logro de estas vivencias. Se trata no solo de estar en ella, sino de caminar y explorarla, de elegir el ir al encuentro con el paisaje; lo que abre una desconocida actitud frente a lo natural que valora las nuevas cualidades de un medio hasta ese momento poco apreciado, más ignorado que desconocido, peligroso y básicamente productivo como medio agrícola y ganadero.

El eje científico y cultural de la Ilustración también atravesará la naturaleza de modo que en el siglo XIX, además de poetas, escritores, filósofos, artistas y músicos, serán también los exploradores y los científicos los que construirán una percepción de la naturaleza física, intelectual, artística y científica, tramada por las ideas de descubrimiento, de reto y de la sed de conocimiento propias del afán de progreso del mundo moderno⁴²⁶.

Esto supone un cambio radical en la mirada con la que el ser humano se vincula a su entorno, lo interpreta y lo experimenta; a partir de entonces estos artistas, científicos, aventureros, diletantes y montañeros se irán aproximando al territorio natural con una actitud nueva, la que tiene por estímulo ir a un lugar por descubrir, ya que, si bien no se vive en él, se decide voluntaria y animosamente ir. Una actitud que no responde al interés de cubrir las necesidades básicas, sino a la de vivir experiencias que no son posibles en el entorno urbano, la experiencia de lo remoto, de lo ilimitado, de la plenitud de los sentidos, del asombro, de la armonía y también del desafío, del recogimiento pero también de la alegría. Una experiencia de la naturaleza que, por otra parte, tanto sigue asombrando a los habitantes de los entornos rurales de esos territorios. Por ejemplo, todavía me parece oír la voz de mi tío abuelo cuando me preguntaba para qué subir una montaña si no hay nada concreto que hacer; ni pasar el puerto ni llevar el ganado.

⁴²⁶ MARTÍNEZ DE PISÓN, E. y ÁLVARO, S., *op. cit.*

2.1. El jardín como espacio de libertad para el teatro de los sentimientos: paisajismo del siglo XVIII

La historia del arte occidental nos cuenta que la noción de paisaje como objeto artístico aparece pocas veces como protagonista hasta que llegamos a la pintura holandesa del siglo XVII y, en cualquier caso, lo hace como un género no autónomo sometido a relatos extrartísticos⁴²⁷.

Sin embargo, el esbozo anterior del recorrido por algunas de las ideas que revolucionaron la noción de paisaje permite poner en contexto los logros artísticos y culturales de los que se habla a continuación y que señalan un ámbito poco proclive a aparecer en la cronología general de la historia del arte: el de los jardines, una práctica en la que tradicionalmente han cooperado disciplinas tan diversas como la ingeniería, la arquitectura, la escultura, la botánica, etc. Tradicionalmente el jardín ha sido un espacio cargado de significados e históricamente surge como imagen del edén, del paraíso terrenal, un lugar cuyo objeto es:

«el deleite del espíritu a través de los sentidos de la vista, el oído y el olfato, su fin es la consecución de la felicidad, aunque sea temporalmente»⁴²⁸.

Este espacio —a menudo cobijo de la filosofía— es para Maderuelo una heterotopía, esto es, un espacio donde habita la imaginación a través de una sucesión de elementos orientados hacia el placer, en una ausencia de utilitarismo con la que se aspira a sacarnos fuera de la realidad común para así ingresar en un lugar donde habita la alegría.

Sin embargo, para el autor, la noción de jardín arrastra el lastre de ser considerado un capricho aristocrático con aires románticos que el movimiento moderno de la máquina, la utilidad y la eficiencia ha marginado. Otra consideración que entra en juego al subestimar el papel del jardín es que durante el siglo XX el ocio público cambió de escenario con la aparición del automóvil o la proliferación de los espacios comerciales⁴²⁹. A pesar de ello, y más allá de la aplicación anacrónica de recetas formalistas, el jardín es una obra de arte autónoma muy vinculada a las condiciones del lugar, que integra en la creación del espacio la materia viva, las texturas, los colores, el agua y las estructuras tridimensionales con el propósito de propiciar

⁴²⁷ PERAN, M. (1998), *op. cit.*, pág. 55.

⁴²⁸ MADERUELO, J. (2008): *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Madrid: Akal, pág. 328.

⁴²⁹ *Ibíd.*, pág. 331.

vivencias insólitas en nuestros entornos urbanos desensualizados y alienados por el funcionalismo.

Para empezar, es interesante mencionar algunos casos singulares de jardín que marcan esas primeras pautas de las que se ha hablado para otra interpretación de la naturaleza. El primero de ellos es el *Bosque sagrado de Bomarzo*⁴³⁰, el jardín del palacio Orsini de Viterbo, Italia; un proyecto realizado durante el siglo XVI por encargo del príncipe de Orsini, y realizado por el arquitecto Pirro Ligorio y los escultores Simon Moschino, Rafael Montelupo y Curzio Maccarone. Una obra donde un recorrido simbólico es el que articula el paisaje; de ahí su singularidad tal y como se destaca en el siguiente texto grabado en el zócalo de una de las dos esfinges de la entrada:

«A ti, que entras aquí y que te empeñarás en comprender lo que veas desde el principio al fin; luego me dirás si tantas maravillas han sido creadas para engañar o bien por amor al arte».



IMAGEN 74: Casa de meditación del príncipe Orsini, pabellón inclinado en la yuxtaposición entre dos terrazas.

En este jardín se recrea una naturaleza originaria y arcádica, un artificio con un alto contenido conceptual que se despliega en un itinerario pautado por esculturas, alegorías, seres fabulosos y lugares enigmáticos. Frente a la tendencia general geométrica de la época manierista, Bomarzo planteará el jardín como poema, en el que se incluyen la sorpresa, el azar, la revelación y lo lúdico, motivos estos por los que será muy celebrado por los surrealistas. Puede ser interpretado como una alegoría místico-simbólica sobre la búsqueda

⁴³⁰ BOUCHART, F. X. y BEAUTHEAC, N. (1982): *Jardins Fantastiques*, París: Editions du Moniteur.

del conocimiento a través de diversas etapas que constituyen una vía de transformación. Por ejemplo, una de sus esculturas más conocidas es un rostro inmenso trastornado por el terror en un grito de angustia; sobre sus labios están inscritas las palabras: «Todo pensamiento se borra». A pesar de ello, al penetrar por la boca a modo de puerta se descubre una fresca estancia con bancos de piedra y una mesa. El propio Ligorio explica que, si bien algunas de sus formas podrían parecer al profano meras fantasías grotescas, todas ellas han sido realizadas para provocar el estupor y la maravilla de la plenitud de la inteligencia y como manifestación de la exhuberancia de la vida.

Contemporánea a Bomarzo, otra obra singular son los jardines acuáticos de Villa de Este, Tívoli (ca. 1560-1570), encargados por el del cardenal Hipólito II de Este, que reproducen un grupo de colinas, los Montes Albanos, y los cauces de los ríos Anio y Tíber junto a una reproducción en miniatura de Roma. Ambos jardines se consideran antecedentes del llamado jardín paisajista, y salvando las excepciones de los jardines romanos, de los que solo tenemos noticia indirecta a través de textos o de pinturas, inauguran unas prácticas artísticas que reflejan un hecho relevante para estas notas sobre arte y territorio: el del cambio de sensibilidad que manifiestan en relación a la naturaleza.

El jardín de Bomarzo y el de Villa de Este sirven como introducción a un tipo de jardines que quiero destacar y en el que convergen algunos de los factores que son objeto de atención en esta tesis, como son el territorio, la escultura, la idea de la naturaleza como material, el valor de la vivencia y la presencia de lo emocional como un valor activo. Se trata del jardín inglés, un jardín romántico, que hay quien los señala como un origen remoto de las intervenciones en el paisaje que se generan en el siglo xx:

«Es el nacimiento del *landscape*, del jardín apaisado, del jardín del sentimiento, que se clasifica no según su tamaño o sus características externas, sino de acuerdo con el mundo íntimo al que puede afectar, en pintoresco, melancólico, risueño, tranquilo, terrible, majestuoso, etc.»⁴³¹.

Bajo la actual perspectiva estos jardines se podrían entender como esculturas contemporáneas, debido a que no dejan de ser intervenciones artísticas en el territorio con una poderosa intención emocional y narrativa, obras a través de las que querían emanciparse de la supremacía

⁴³¹ LÓPEZ LILLO, A. y RAMOS, A., *op. cit.*, pág. 62.

racional del clasicismo y, en el fondo también, de su tensa relación con el azar y las fuerzas propias del mundo natural. Sin embargo, este episodio en el que el jardín se manifiesta como un arte autónomo que construye mundos propios, en el sentido de que se vale a sí mismo como un todo aislado, lógicamente no puede asumir como propia la evolución posterior de los conceptos artísticos, en concreto los que se desarrollan en la escultura a lo largo de todo siglo xx; esto, sin embargo, no debería impedir observar ciertas semejanzas entre las motivaciones con las que ambos se relacionan con el territorio natural. Por otra parte, es en este tipo de jardines en los que la escultura se independiza de la supremacía ordenadora de la arquitectura; motivo que, junto a otros que se verán más adelante, es para Adrian Von Buttlér⁴³² la clave que identifica estos jardines como el origen de los parques públicos que empiezan a abrirse paso en las ciudades a lo largo del siglo xix.

Hasta ese momento el jardín barroco había marcado la pauta en el diseño de jardines; pensemos que su máximo exponente fue el jardín de Versalles, un símbolo del riguroso orden jerárquico del mundo, opuesto al de la naturaleza que debía de ser sometida a través de la geometría y la arquitectura como principios reguladores. Una concepción que tenía completamente interiorizada la ruptura entre el mundo del hombre y el de la naturaleza, lo que expresaba el triunfo rotundo del orden frente al caos. Este universo de control y sometimiento, que también es interpretado en términos políticos como símbolo de la opresión, arbitrariedad y despotismo del Antiguo Régimen⁴³³, es contestado en torno a 1720 en Inglaterra por otro tipo de jardín, el también llamado jardín inglés, que frente a esta escisión propone una integración entre el ser humano y la naturaleza, una práctica artística que evoluciona junto al racionalismo ilustrado para abrir así un espacio a la intuición, la sensibilidad y la experiencia individual. En este sentido, y abundando en el contexto con el que se inicia el epígrafe, son realmente precursores de las ideas dominantes del Romanticismo que se originará a finales del siglo xviii, y del definitivo giro a una noción exaltada de la naturaleza como símbolo de todo lo que es verdadero y genuino.

También es relevante considerar como señal del giro en la noción del paisaje como territorio de las ideas que, si bien los jardines clásicos están marcados por el uso de la geometría y la arquitectura, el jardín paisajista se aleja de esta voluntad de dominio de la estructura, la norma, la razón, la medida y la solidez para optar por la inmersión libre y dinámica de las

⁴³² Un exhaustivo y muy bien documentado texto sobre los jardines paisajistas y sus claves artísticas y filosófico-sociales en VON BUTTLER, A. (1993): *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista*, Madrid: Nerea.

⁴³³ VON BUTTLER, A., *op. cit.*, pág. 13.

representaciones del paisaje, es decir, el cambio es una dialéctica de lo duro frente a lo blando, lo estable frente a lo fluido, la forma cerrada frente a la forma abierta, el control frente a la espontaneidad; en definitiva, frente a la naturaleza domesticada a escala del hombre, el jardín romántico nos propone un hombre libre inmerso en la escala de la naturaleza.

Los jardines paisajistas son una reproducción concentrada del mundo natural que, si bien es cierto que no deja de ser un artificio, tiene a esa naturaleza como referente original para imitar su estructura abierta opuesta a la rígida composición del jardín barroco, una estructura que se articula en función de la masa, los espacios intermedios, el color, la luz, la sombra, las profundidades de campo, atributos plásticos todos ellos que son trasladados desde el mundo de la pintura y que se organizan según narraciones poéticas, literarias, filosóficas o éticas. Esta concepción permite reivindicar la idea de libertad y, junto a ella, la de una nueva sociedad humanista que rechaza las formas de los Estados absolutistas.

En los primeros jardines, antes de que estos cayeran en un amaneramiento efectista, los filósofos y escritores Pope, Rousseau, Shiller, Sthen- dal y Schopenhauer proclaman sus virtudes como manifestación del espíritu libre.



IMAGEN 75: Perspectiva de residencia rural y su posterior reforma según el estilo de jardín paisajista de Repton. 1806. Un ejemplo de cómo se contempla el esculpir la naturaleza como una opción igual de válida que la de incorporar una columnata en una fachada arquitectónica.

Este tipo de obra de arte total, que se apoya en la literatura y la pintura para interpretar el paisaje, me interesa además por el uso que hace de la naturaleza como material y como fin. Es corriente en ella el modelar el territorio, desviar ríos, crear lagunas y montañas, cortar acantilados, etc.

La naturaleza es entendida como material para una obra tridimensional y viva, esto es, una obra en las que existe el crecimiento, el cambio y la casualidad, donde la luz, el cielo, las masas de vegetación, el sonido del agua o el silencio construyen el espacio. Una obra que se organiza alrededor de su propia dinámica vital y de la experiencia que deriva de su recorrido. Un recorrido estimulado por una motivación: el sentimiento, que siguiendo las ideas del filósofo Edmund Burke⁴³⁴ debe liberarse de la razón para encontrarse en lo bello o lo sublime, esto es, en la adecuación equilibrada de lo armónico o en lo variado, lo sorprendente, lo oscuro, lo excitante y lo supradimensional. Esto en los jardines paisajistas se traduce en un gusto vehemente por el asombro, lo chocante, lo exótico o lo melancólico, entre otros sentimientos, que son los que hilan un trayecto de vivencias según una sucesión de vistas o «cuadros» transitables:

«Las escenas de los jardines siguen comunicando diferentes estados afectivos y estimulan y despiertan asociaciones; son, en fin, un espacio vivencial»⁴³⁵.

Es decir, frente a los anhelos de orden, razón, eternidad y universalidad del jardín barroco, el jardín paisajista busca la libertad del sentimiento individual. Este es un suceso tremendo y nuevo que preparará el terreno a la conciencia del *yo* como entidad autónoma, original y única propia del Romanticismo, donde se exalta lo instintivo y sentimental frente a cualquier otra valoración de índole racional y generalista. La emoción es ahora un valor que se reivindica plena y abiertamente.

En este sentido, y en relación al epígrafe 3.2.1. del capítulo II, en el que se trata de las relaciones entre arte y experiencia⁴³⁶, es importante señalar que esta obra de arte total busca una experiencia total también, una inmersión plena que sea conmovedora; el jardín es un dispositivo que reclama a la vida su realidad para elaborar una creación no de arte, sino de

⁴³⁴ Su libro *Investigación acerca del origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello* fue publicado en 1757. BURKE, E. (2005): *De lo sublime y lo bello. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid: Alianza.

⁴³⁵ VON BUTTLER, A., *op. cit.*, pág. 249.

⁴³⁶ *La experiencia como germen de lo artístico*, pág. 121.

vivencia, una experiencia en la que un jardín a modo de objeto de arte es la causa de una situación vital, una obra de arte que nace para incorporarse directamente a nuestra vida y para ello aspira a materializar una sensibilidad que contiene sus propias relaciones singulares de sentido.

Es cierto que el jardín propone un itinerario que se realiza a través de cuadros ideales y ambientes prefigurados, en este sentido, pues, no se trata de una naturaleza original, auténtica, sino de una representación, a menudo muy fiel, de la pintura de Poussin (1594-1665) o de la poesía de Milton (1608-1674), por ejemplo. Esto supone la entrada en juego de dos factores: el primero es la confluencia en el mundo orgánico de la naturaleza de un cuerpo cultural alejado de ella hasta entonces, e incluso considerado su antítesis. Este hecho resulta de especial importancia para esta investigación debido a que abre la puerta a la visibilización plena de lo que aquí ya tanto se ha subrayado, esto es, del carácter cultural de todo paisaje que ahora es manifiesta.

Ahora bien, esto mismo nos lleva al segundo factor: estas recreaciones idílicas o fantásticas conllevan un juego de escenografías que muy a menudo solo funcionan desde puntos de vista únicos, algo contradictorio con la propia realidad del espacio tridimensional, y que, sobre todo, pueden acabar como una mascarada pintoresca muy alejada ya de las ideas de autenticidad que las originaron. Esto que podría pensarse es una interpretación actual de una práctica artística histórica fuera de su contexto; sin embargo, fue precisamente lo que se le criticó al jardín paisajista por el propio Schiller y otros, después de haberlo admirado.

Otra crítica añadida es la de que la naturaleza así manipulada, es decir, recreada a través de las imágenes literarias o pictóricas hasta la exaltación teatral, acaba por ser una mera excusa o simple soporte para una referencia a algo exterior a sí misma, por ejemplo, una narración sobre las excelencias, la virtud o el plano de fondo para una arquitectura chinesca. Entonces, esta naturaleza en principio tan estimada desvirtúa los considerados atributos fundamentales, su poder como fuerza ética y moral, para ser una suerte de *Gabinetes de Curiosidades* al aire libre donde los hombres ilustrados exhiben su capital cultural; en ese momento solo propiedad de unos pocos privilegiados con un capital económico suficiente que los circunscribe a círculos sociales elitistas.

Incluso la propia puesta en escena de lo emocional corre el riesgo de acabar siendo un simple sentimentalismo superficial, afectado, anecdótico y codificado según un muestrario de formas e intervenciones: las ruinas y las tumbas de hombres ilustres para hacer una *vanitas* o hablar de la melancolía, la cabaña del herrero para ilustrar una pretendida inocencia de lo rural, etc. Sin embargo, bajo la perspectiva del siglo XXI puede que esos mundos insólitos ofrezcan generosamente también una fuerza desbordada de lo creativo que junto a todo lo anterior propiciaba también, por ejemplo, la escenificación mediante esculturas articuladas por mecanismos de relojería de tamaño casi natural, un idilio campesino, como ocurre en el jardín Le Rocher en Francia. O el proyecto utópico del arquitecto Ledoux (1736-1806), donde se unifican el arte, la arquitectura, la filosofía y lo social en la ciudad ideal de Chaux (1779), planeada en torno a la mina de sal Arc et Senans como recurso productivo y donde se podría vivir feliz en medio de la naturaleza. Para ello diseñó, por ejemplo, la *Casa de la Paz*, la *Casa de la Concordia*, y, para no olvidarse de nada, incluyó un burdel cuya planta tenía forma de falo bajo el argumento moral, pues así era necesario en ese momento, de que era posible atender las exigencias del placer para llegar más tarde a las virtudes del matrimonio.

IMAGEN 76: Catálogo de rocas, en *Details des nouveaux jardins à la mode*, libro de Le Rouge de 1776-1778. Excelente ejemplo de la naturaleza entendida como muestrario y cantera de «objetos artísticos».



En definitiva, todos estos jardines creados en villas que se encontraban en general en la órbita de los núcleos urbanos nos muestran intervenciones singulares en el territorio dentro de un contexto histórico específico, lugares en un espacio abierto sin límites, que rechazan la naturaleza escindida del jardín barroco para aclamar las bondades de la fusión con una naturaleza que es idealizada como virtuosa y verdadera frente a la falsedad y corrupción de las ciudades y sus estructuras sociales y políticas. Una integración en la que esta naturaleza es el objeto de representación primordial, pero cuya autenticidad siempre está en tensión con cierta artificiosidad teatral; un lugar también de integración de las artes en manos de una élite aristocrática y burguesa ilustrada. Sin embargo, para Adrian Von Buttler es un lugar de experimentación y el origen de lo que más tarde derivará en el eclecticismo arquitectónico

del historicismo y, como ya se ha dicho, en los jardines públicos de las grandes ciudades del siglo XIX necesitadas, frente al hacinamiento urbano, de espacios abiertos y lúdicos. Además, es en estos jardines suma de las artes donde la arquitectura pierde la función ordenadora en manos de la naturaleza, es donde la escultura se libera del marco arquitectónico, amplía sus contenidos y temáticas y toma entidad por sí misma al afirmar su presencia autosuficiente en el lugar. Estos jardines son una creación de mundos autónomos en el espacio natural que contienen una fuerte carga reivindicativa de lo emocional, razones todas ellas más que suficientes para hacerse un sitio en este texto.

Si el jardín es el lugar de encuentro del arte con naturaleza, a lo largo del siglo XX, escultores considerados pioneros del *Land Art*, como Constantin Brancusi, Herbert Bayer e Isamu Noguchi, crearan lugares en los que, frente al jardín como decorado en el que erigir escultura, se entienda al propio jardín como una escultura⁴³⁷ en la que también actúan ciertos factores sociales y políticos.

2.2. Del objeto al espacio: las intervenciones en el territorio, escultura de los siglos XX y XXI al aire libre

Durante el siglo XX la escultura empieza a incorporar de alguna manera la idea explícita del territorio en proyectos en los que este territorio no solo será una ubicación adecuada, sino el soporte para un recorrido, el lugar para una experiencia o estancia eventual, el medio o el material de las obras de arte. En concreto, es alrededor de 1970 cuando se acuña el concepto de intervenciones específicas⁴³⁸ en relación a la obra *Doble Negativo* (1969) de Michael Heizer en el desierto de Mohave, Nevada; y la *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson en el Gran Lago Salado de Utah, ambos en Estados Unidos. Estas obras con las que se abre paso el *Land Art* y los *earthworks* precipitan y consolidan definitivamente una nueva territorialidad en el arte.

Sin embargo, estas obras en las que se interviene desde la propia especificidad del territorio tienen unos antecedentes que forman parte de un complejo proceso de transformaciones en el que participan todas las disciplinas artísticas y las nuevas corrientes culturales e ideológicas. Como aquí no pretendo hacer una historia de la escultura del siglo XX, tan solo describiré

⁴³⁷ MADERUELO, J. (2008): *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, op. cit., pág. 339.

⁴³⁸ FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y. A. y BOUCHLOH, B. (2006): *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, op. cit., págs. 540-544.

aquellos factores que impulsan el tránsito que hace la escultura desde el objeto al espacio⁴³⁹, y, como se verá, trato de las obras que conciben el territorio, sea este natural, urbano o de cualquier otro tipo, como un factor clave, intervenciones cuya actitud es la de utilizar los elementos y relaciones de este territorio como material de trabajo.

Prácticas artísticas que voy a resumir alrededor de tres momentos relevantes: el primero es el cuestionamiento de la lógica del monumento de la escultura moderna de finales del siglo XIX. El segundo gira alrededor del cuestionamiento del territorio moderno realizado por los artistas en la órbita de la arquitectura radical. Y, por último, el de la transformación que, a partir de la reivindicación explícita que hace el minimalismo de la experiencia fenomenológica del espacio de la obra, se produce con la incorporación de la territorialidad en las prácticas artísticas a través del *land art* y los *earthworks*.

2.2.1. La escultura moderna en tensión con la idea de lugar

El cuestionamiento de la lógica del monumento, y con él el de la función tradicional de la escultura en el espacio público como signo y lenguaje del poder político, hace visible el problema del lugar en relación a la escultura y, por lo tanto, el de las tensiones de pertenencia y cohesión en el territorio sociocultural que las genera.

El rechazo con el que es recibido el *Monumento a Balzac* (1897) es una primera muestra de esta transformación; la escultura es realizada por Auguste Rodin, del que ya he hablado a propósito de lo emocional y la autonomía del artista, y que frente al formato tradicional de la representación de la excelencia social crea, sin embargo, la obra según su propio criterio subjetivo, es decir, rechaza el criterio canónico legitimado por la historia que tanto había pesado sobre la disciplina escultórica. Además, el artista refuerza esta nueva actitud con el uso no restrictivo del lenguaje específico que es característico de la escultura⁴⁴⁰.

Este cambio en la sensibilidad y en los valores de la nueva escultura ya se había manifestado en su obra *Los burgueses de Calais* (1895), que es proyectada sin pedestal alguno que la alce por encima del plano de la experiencia cotidiana. Más allá de las críticas que recibió por la

⁴³⁹ KRAUSS, R. (1996): «La escultura en el campo expandido», en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Barcelona: Alianza, págs. 289-303.

⁴⁴⁰ READ, H. (1994): *La Escultura Moderna*, Barcelona: Ediciones Destino, pág. 18.

ausencia de solemnidad y grandeza en la representación de unos héroes civiles, esta decisión de anular el pedestal, un pedestal cuya misión, al despegar el campo de la representación del suelo, era la de otorgar a la escultura un espacio único que la erigía como símbolo transcendente que debía ser contemplado elevando la mirada; esta decisión, digo, supone un nuevo principio.

Un pedestal que, sin embargo, para algunos historiadores del arte⁴⁴¹ tendría también otra función: la de marcar el sitio real con el que se vinculaba; de modo que según este argumento la escultura moderna al romper con este vínculo del pedestal, y reivindicar con ello su autonomía, vacía el lugar. Un vaciado que tiene sentido si se considera el pedestal como elemento indispensable del código semántico de la trama urbana.

Ahora bien, esta no es la única lectura, ya que el pedestal también se puede interpretar como un paréntesis, que en definitiva aislaba la escultura de un entorno que tan solo era considerado como el marco adecuado para la representación estándar del poder dominante, entonces, desde esta perspectiva, la escultura moderna al prescindir del pedestal no vacía un lugar, sino que al vaciarlo de los símbolos prefigurados y ajenos a él, lo que realmente logra es hacer de ese lugar un lugar real.

Sigue siendo oportuna la distinción que hace la historiadora del arte Tonia Raquejo cuando afirma que la palabra *sitio* presupone un espacio en el que se ha establecido ya un orden previo —algo que ocurre cuando se instala una escultura en un pedestal— mientras que la noción de *lugar* tiene una relación más directa con el entorno: «El lugar se constituye, mientras el sitio se ocupa, se cubre, se envuelve»⁴⁴². Con el lugar se está poniendo el énfasis en el diálogo entre la escultura y su entorno, en la habilidad de la escultura para atender, interpretar y configurar ese entorno.

Por otra parte, y para terminar con las múltiples lecturas, hay que decir que, una vez superada la obligación del uso del pedestal, y tras más de cien años de liberación, se puede reconsiderar su función, tal y como defienden algunos historiadores, como marca y valorarlo también por su capacidad de crear, si así se considerara necesario, un espacio-marco al margen de la erosión de un entorno público ausente.

⁴⁴¹ FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y. A. y BOUCHLOH, B., *op. cit.*

⁴⁴² RAQUEJO, T. (2001): «Los otros lugares», *Land art*, Hondarribia: Nerea, pág. 71.

En cualquier caso, con esta reivindicación de la autonomía de la escultura moderna en el territorio público, el centro de atención de la escultura se desplaza a las propias reglas internas del objeto físico tridimensional, más allá del uso de un catálogo de formatos y símbolos preestablecidos. Esta investigación sobre la propia naturaleza de la escultura empieza a incorporar otras variables fundamentales que se suman al volumen, la masa, el material, el hueco, el plano, la composición, etc., como son el espacio que ocupa y despliega, pues ahora se trata de instalarse en el territorio de la realidad, no en el de los símbolos y las formas que lo trascienden.

En este orden se encuentran obras como la de *Tirgu Jiu* (1938) de Brancusi en Rumanía, y otras como el *Monumento a la 3.^a Internacional*, proyecto de Tatlin para Leningrado (1920), obra en la que, si bien el contenido político la transforma en un símbolo indiscutible de la Revolución rusa, adopta un lenguaje inédito en el que escultura y arquitectura confluyen para abrir un espacio nuevo.

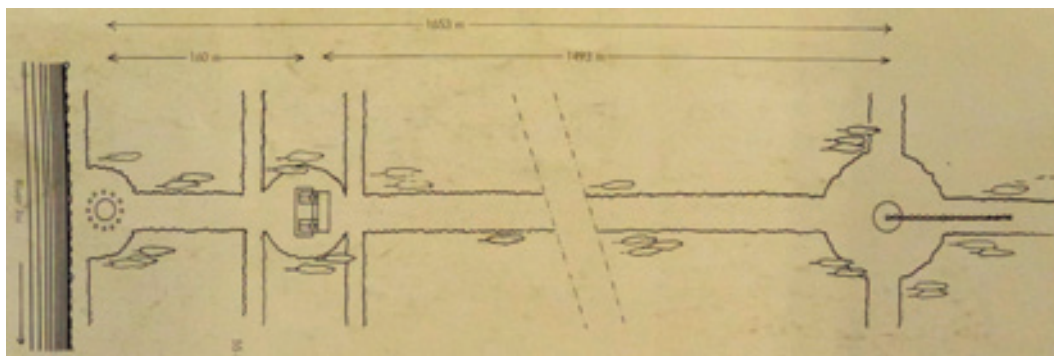


IMAGEN 77: Brancusi. Plano del proyecto para *Tirgu Jiu* (1937-1938). El escultor organiza tres piezas escultóricas: la *Mesa del Silencio*, la *Puerta del Beso* y la *Columna sin Fin*, a lo largo de un eje recto de un kilómetro y medio aproximadamente. En esta obra, que es su único proyecto de escultura pública, se rinde un homenaje a los ciudadanos muertos durante la Primera Guerra Mundial. En relación a la puerta, que en un principio iba a estar en el origen del recorrido, hay descripciones que la vinculan como símbolo del amor, e incluso como la entrada a un imaginario Templo del Amor⁴⁴³. La estructura axial del proyecto, articulado con formas geométricas y modulares conectadas según proporciones matemáticas, se multiplica con el eje vertical de la columna que materializa la metáfora de la unión entre el cielo y la tierra. La coherencia y progresión en la organización de los elementos escultóricos sugieren una experiencia espacial de unidad y culminación.

⁴⁴³ TEJA BACH, F.; ROWELL, M. y TEMKIN, A.: *Constantin Brancusi*, Cat. Exp.(1995), Philadelphia Museum of Art, Cambridge: THE MIT Press, pág. 277.

2.2.2. Una arquitectura radical para reinventar el territorio

Entre todos los cambios artísticos y culturales que se producen a lo largo del siglo xx me detengo ahora en aquellos que ya en la década de los años cincuenta comienzan a rebelarse contra el fracaso de la arquitectura y de la ciudad, territorio ya natural del ser humano. Las propuestas de Alison y Peter Smithson, Hans Hollein y otros muchos derivan el lo que Germano Celant llama en 1968 *arquitectura radical*⁴⁴⁴, una corriente plural en el que una multitud de creadores realiza una crítica profunda de los fundamentos del proyecto moderno clásico: el funcionalismo, la mecanización, la uniformidad y todos aquellos procesos de abstracción que han llevado a abandonar «las condiciones humanas del proyecto»⁴⁴⁵.

El término «radical» apela a la necesidad de una investigación acerca de lo que es primordial en la arquitectura, el ser humano, que ahora habita en un contexto⁴⁴⁶ en constante cambio del que emergen necesidades no atendidas, y lograr a través de esta investigación nuevos *radicales* o principios de acción. Durante la época que va de 1965 a 1975 arquitectos europeos y americanos provocan una corriente liberadora en un movimiento moderno que está prisionero del pragmatismo economicista, con el objetivo de iniciar:

«la búsqueda de nuevos procedimientos para construir nuevos territorios sobre los que reinventar el orden de lo cotidiano»⁴⁴⁷.

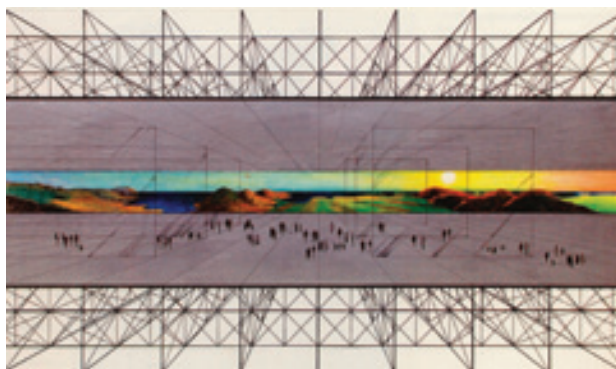


IMAGEN 78: Gilbert Correti. Archizoom.
Non-Stop-City. 1970. La primera
metrópoli sin arquitectura.

⁴⁴⁴ Una descripción más extensa de estos movimientos se encuentra en el anexo 5.

⁴⁴⁵ *Arquitectura Radical*, Cat. Exp. (2002), Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, pág. 10.

⁴⁴⁶ MIDANT, J. P. (dir.) (2004): *Diccionario Akal de la arquitectura del siglo xx*, Madrid: Akal, págs. 50-52.

⁴⁴⁷ *Arquitectura Radical*, Cat. Exp. (2002), *op. cit.*, pág. 10.

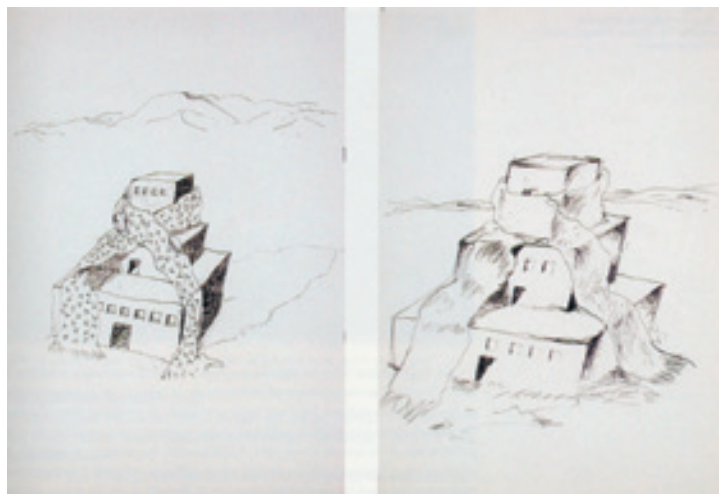
Una reinención que introduce variables nuevas como la de la relación de la arquitectura con el cuerpo y con el entorno, y en la que además se entiende esta arquitectura no como el diseño de un objeto, sino como el diseño de una intervención, como una situación que se nutre y crece desde esta relación permanente con el contexto.

Dentro de un territorio urbano que tiende a la condensación en un proceso cargado de violencias que llevan a la deshumanización del espacio, la arquitectura busca sus raíces en el fundamento de lo humano, plantea el habitar como un proyecto y un experimento definido por las ideas. Con ellas se quiere ir más allá del racionalismo al asumir la ironía, el juego, las microutopías, y también los materiales y las estrategias del entorno, en este caso, los medios de comunicación de masas, la cultura pop y las dinámicas de la sociedad de consumo. Se pretende desnudar el espacio del utilitarismo de la eficacia economicista, un territorio hostil para la vida, salvo si esta se reduce a la simple supervivencia.

Es decir, desde la reinterpretación del proyecto moderno clásico se persigue la búsqueda de una nueva racionalidad, que para Guy Debord consiste en que:

«cualquier construcción futura deberá ir precedida de una profunda investigación de las relaciones entre espacios y sentimientos, entre forma y estado de ánimo. Es necesario que el desarrollo espacial preste atención a las realidades afectivas con el fin de que sean estructuradas por la ciudad experimental»⁴⁴⁸.

IMAGEN 79: Franco Raggi (*ca.* 1974-1977). Sin Título. Colección Frac Centre, Orleans, Francia.



⁴⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 12.

Contaminar el espacio de afectos es un objetivo especialmente valorado en esta investigación porque con él esta nueva racionalidad constata que las emociones existen y son importantes a la hora de diseñar el espacio de vida. Entonces, la pregunta derivada es «cómo se pretende visibilizar estas realidades emocionales del territorio»; se logra haciendo converger el arte con ellas. En este encuentro la integración de la arquitectura y la escultura fue utilizada para generar entornos móviles, versátiles y ligeros que afectaban tanto al paisaje como al territorio de las relaciones sociales:

«La monumentalidad compacta en la escultura dio lugar rápidamente a la evolución de una contraposición: los nuevos conceptos eran la ligereza, flexibilidad, portabilidad y lo provisional, lo transitorio»⁴⁴⁹.

Una arquitectura del entusiasmo y de la fiesta social cuyos proyectos, más allá de su materialidad precaria, actuaban como dispositivos de interacción y de movilización. Soluciones en las que las relaciones interior y exterior, lo cóncavo y lo convexo, lo abierto y lo cerrado, lo espacial y lo plástico eran los elementos de juego.

«[E]mpezamos a pensar en otras cuadrículas con ángulos tenues no euclidianos para salir de las casas cúbicas de la disciplina y de la lógica»⁴⁵⁰.

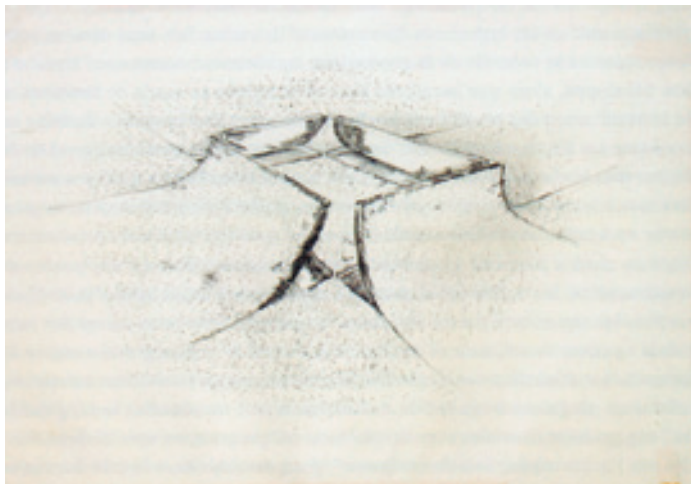


IMAGEN 80: Gianni Pettena. *Grass architecture (Arquitectura césped)*. 1971. Colección Frac Centre, Orléans, Francia. En la arquitectura radical la intervención en el territorio se refiere a este como un todo en el que no hay una escisión previa entre lo urbano y lo natural.

⁴⁴⁹ Ibídem, pág. 92.

⁴⁵⁰ Declaración de Superstudio. Ibídem, pág. 200.

El situacionismo⁴⁵¹, los colectivos Archigram, Archizoom o Superstudio⁴⁵², además de textos teóricos, trabajos experimentales, *happenings*, proyectos como los de *Instant City* o *Walking City*, proponían como idea fundamental la de una nueva experiencia de lo urbano contaminada por estímulos visuales y emotivos. Considerados «los últimos vitalistas en un medio ya desvitalizado»⁴⁵³ defendían el no construir para la eternidad, sino el crear entornos con estructuras que:

«se mueven, pasean, se agitan, vuelan. El siguiente paso nos lleva a una arquitectura imaginaria e inmaterial. Friedrich St. Florian experimentó con habitaciones creadas mediante luz y láser. Hans Hollein mostró entornos “no físicos” [...] un “spray de entornos” creaba espacios de fragancias y “la píldora arquitectónica”, finalmente, poseía la capacidad de simultanear habitaciones que no existían»⁴⁵⁴.

Un caso relacionado con la fenomenología de la percepción y con un propósito artístico que trabaja con esta noción de territorio es la *psicogeografía*, una estrategia propuesta por los situacionistas que investiga los efectos, conscientes o no, del medio geográfico sobre el comportamiento afectivo de las personas. Junto a propuestas como las *derivas*, proponen la construcción de un entorno a través de la combinación de experiencias.

La ciudad es el territorio para el nomadismo y el juego, el deambular es un modo de re-codificar los espacios y los símbolos urbanos, una práctica artística «desviada» que se centra en el uso que se hace de ese territorio; un uso que para sus teóricos supone una relación de subversión con la ciudad disfuncional, la del consumo y del espectáculo, al tiempo que «des-figura» el estatus de la obra de arte.

Una exploración del territorio, urbano en este caso, que, si bien nace con un fundamento más político que antropológico, deviene en una experiencia nueva de un espacio altamente codificado que a priori deja pocos márgenes para la alteración de los modos de hacer y que,

⁴⁵¹ La Internacional Situacionista (1957- 1972) es un movimiento artístico que en su compromiso con la crítica de la vida cotidiana y al capitalismo de consumo, promueve la realización de «situaciones» subversivas. Elaboró estrategias como: *dérive* (deriva o desviación), «psicogeografía» y *détournement*. En FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y. A. y BOUCHLOH, B. (2006): *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, op. cit., pág. 394.

⁴⁵² Ver anexo 5.

⁴⁵³ *Arquitectura Radical*, Cat. Exp. (2002), op. cit., pág. 30.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, pág. 92.

sin embargo, se muestra como material para nuevas vivencias no ajenas al placer, al bienestar y a los sentimientos de pertenencia, diversión y liberación.

IMAGEN 81: Guy Debord. *The Naked City* (*La ciudad desnuda*). 1957. Mapa psicogeográfico sobre papel, 33 x 48 cm. El mapa es una herramienta básica para la exploración por su capacidad de representación, de simulación o de recreación del territorio; en este caso el mapa construye nuevas relaciones, con un concepto más generativo que descriptivo que consiste en diecinueve secciones de un plano de París reordenado en función de nuevas movilidades, de migraciones hipotéticas de experimentación urbana, de intercambios no evidentes ni prefigurados.



Esta capacidad de reconstruir un territorio a partir de unas nuevas experiencias que alteren las dinámicas de confort mecanizadas es una estrategia poderosa que será asumida con naturalidad en múltiples prácticas artísticas de todo tipo, ya sea desde el punto de vista de la escultura, de la arquitectura o ya más directamente en las habituales propuestas híbridas contemporáneas que se verán más adelante. De este modo, el arte trata de interpretar e inventar un territorio antropizado que se descubre al margen de los ejes del consenso utilitarista que lo atraviesan, que se explora como un lugar de la experiencia desligado de la vivencia mecánica, espacio de vida tanto para las situaciones potenciales y emergentes como para la reinterpretación y descontextualización de las situaciones cotidianas. El territorio funciona a modo de metáfora de ese desplazamiento de la mirada que se predispone al asombro, el descubrimiento de los «paisajes de la sorpresa, de la fiesta, del renacimiento íntimo»⁴⁵⁵.

El caso del estudio del territorio urbano nos ofrece una pauta que puede extrapolarse a cualquier territorio: la de un arte que no trataría tanto de descubrir nuevos territorios, sino de inventar nuevas relaciones con este territorio. Las propuestas de la arquitectura radical abonan el terreno para nuevas prácticas artísticas que:

⁴⁵⁵ Ibídem, pág. 85.

«terminan con un concepto de gusto que legitima un tipo de obra de arte dominada por la lógica representativa o perceptiva. Y junto a ellos [los creadores de la arquitectura radical] las primeras propuestas del *land art* y el arte povera que se convertirán en breve en fecundos laboratorios de ideas y proyectos»⁴⁵⁶.

2.2.3. Intervenciones específicas que generan nuevas relaciones en el territorio

He tratado la noción de territorio como si fuera una cebolla, deteniéndome en las sucesivas capas que lo conforman: espaciales, antropológicas, experienciales y emotivas, en sus conexiones con el paisaje y también en sus diferencias, en su idoneidad para significar como sistema y como metáfora, es decir, en sus cualidades materiales o inmateriales, todo esto, tal y como se puede ver a lo largo de los dos epígrafes anteriores, sin establecer una distinción tajante entre el territorio urbano y el territorio natural. Esta conciliación es premeditada ya que he valorado como fundamental aquello que comparten más allá de las formas y los tipos específicos que puedan tomar. Además, de este modo no se establece una oposición conflictiva y muchas veces estéril entre dos realidades que están en permanente interdependencia y que, al fin y al cabo, son dos fases distintas de un mismo proceso, el de la antropización del mundo.

Al mismo tiempo, de este modo se subraya la cualidad híbrida de todo territorio porque, a la escala del tiempo del planeta o incluso a la de la nuestra propia historia, el territorio urbano puede cambiar para acabar siendo de nuevo natural de algún modo y, al contrario, el territorio natural está sometido a la presión constante de la acción o de la presencia humanas. En cierto sentido, de la capacidad de mantener esta visión global también depende nuestra supervivencia como especie asociada a un biotopo determinado, ya que es a través de ella, y no a través de una conciencia parcelada en «allí donde yo vivo» y «todo lo demás», como podemos implantar el respeto y la recuperación del territorio sobre la dinámica de su destrucción inconsciente.

Sin embargo, esto no significa que sus características específicas como territorio natural o urbano no hayan desempeñado un papel singular en el desarrollo de los acontecimientos. Desde 1968, año en el que se inaugura la exposición *Earthworks*⁴⁵⁷ en la Dawn Gallery de

⁴⁵⁶ Ibídem, pág. 12.

⁴⁵⁷ Palabra utilizada por primera vez en el campo del arte a propósito de la obra *Earth Mound* (1955) de Herbert Bayer, exmiembro de la Bauhaus. Obra que fue calificada como *earthwork*, literalmente significa «trabajo de la tierra», y utilizada hasta entonces en jardinería para designar la construcción de terrazas o la alteración de laderas. MADERUELO, J. (2008): *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Madrid: Akal, pág. 251.

Nueva York con una muestra de los primeros trabajos de unos jóvenes artistas que actúan sobre el territorio, en la que, por ejemplo, participan Robert Morris y Robert Smithson, que firma el ensayo introductor, algunos creadores abandonan el espacio urbano porque en palabras de Maderuelo⁴⁵⁸ este se configura como un nudo de intereses sociales, políticos y económicos tan poderosos que impiden la implantación en él de las obras de arte de vanguardia. La exposición reúne a artistas atentos a las relaciones entre la tierra y el ser humano, ocupados en la creación de lugares a través de los contenidos conceptuales que construyen el territorio⁴⁵⁹.



IMAGEN 82 e IMAGEN 83: De izq. a dcha. Richard Serra, *Para circundar un hexagrama de placa base, ángulos rectos invertidos*. 1970. Calle abandonada del Bronx, Nueva York. Acero, diámetro 792,5 cm. Dennis Oppenheim, *Circle x Branded Mountain (Círculo x Montaña Marcada)*. 1969. San Pablo, California. Dibujo de una marca de hierro en forma de X rodeada por un círculo sobre la colina, diámetro 17 m. Fácilmente identificable desde el aire y con espacio suficiente para que pastase el ganado. Ambas intervenciones, a pesar de pertenecer a dos territorios diferentes, el urbano y el natural, son de una forma circular semejante y están inscritas como marcas horizontales en el terreno. Otro aspecto en común es el carácter del lugar, ambas obras señalan lugares apartados o marginados, sin nombre o identidad clara. El propio Walter de Maria declararía su atracción por los lugares desolados en oposición a la celebración bucólica de la naturaleza.

En definitiva, la perspectiva del estudio se asienta sobre la noción de territorio como sistema antropológico, y entiende que el efecto de la presencia humana está extendido globalmente por todo el planeta y en toda la diversidad de territorios:

⁴⁵⁸ MADERUELO, J. (2008), *op. cit.*, pág. 255.

⁴⁵⁹ GALOFARO, L. (2003): *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, págs. 36-38.

«Un territorio ya no sería, pues, forma —o al menos ya no sería tan solo forma—, sino más bien un sistema complejo de relaciones y acontecimientos determinado en base a las sucesivas capas de referencia que lo definirían (físicas pero también demográficas, biológicas, económicas, culturales, políticas...) y a las grandes redes estructurales que lo articularían (de transporte, de energía, de difusión informativa, de movimientos financieros...) y entre las que se desencadenarían procesos simultáneos de acción y reacción»⁴⁶⁰.

Bajo este planteamiento tienen cabida diferentes intervenciones artísticas sobre cualquier territorio pero que, sin embargo, se encuentran en una misma línea conceptual, la que recorre la escultura que va desde el objeto hacia el espacio, esto es, la que marca el cambio que se produce cuando se pasa del volumen que se coloca en el espacio a la escultura que quiere especificar un lugar. ¿Cual es la diferencia?, la intención y un punto de partida muy diferente: colocar una pieza en el espacio no supone más que un análisis superficial de sus características con el fin de hallar el hueco adecuado, sin embargo, una escultura que quiera redefinir un lugar, debe estudiar y reflexionar sobre la naturaleza de ese espacio, entendido este de un modo cuantitativo y, sobre todo, cualitativo para lograr tramarse con él y lograr renovar su contexto.

En este sentido, cabe incorporar la defensa que hace el minimalismo del significado contextual de las piezas, un significado que no es absoluto ni está determinado a priori, sino que depende del uso y, por lo tanto, de la inmersión corporal del espectador en el espacio a través de su percepción y su trayectoria móvil. Una afirmación de la literalidad de la obra que de nuevo niega cualquier transcendencia o relato de orden superior, en el caso del minimalismo como reacción inmediata a la escala épica que había asumido el expresionismo abstracto.

Es decir, la escultura insiste en negar a las formas contenidos y sensaciones a priori, y con esta afirmación, tajante pero imposible en términos absolutos, se reivindica el arte desde lo real, y abre un significado que depende del intercambio que la pieza propone en el espacio público, es decir, es la conexión con el entorno, la percepción y el tiempo real lo que importa.

Muestra de ello es cuando Robert Morris en sus *Notas sobre escultura: 2ª parte*⁴⁶¹ propone al objeto minimalista como una función del espacio, allí donde interactúan la luz, el contexto

⁴⁶⁰ VV.AA. (2001): *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada*, op. cit., pág. 580.

⁴⁶¹ FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y.A. y BOUCHLOH, B., op. cit., pág. 540.

y la percepción del espectador. El minimalismo, con todo esto, logra poner de relieve una fenomenología de la percepción⁴⁶² que más tarde ya no se aplicará sobre el objeto, sino sobre los lugares, aquellos en los que se generan sitios alterados, intervenciones en el espacio real en las que se trabaja con la propia especificidad de ese lugar.

IMAGEN 84: Carl Andree. Secante, 1977. Madera de pino, 30 x 30 x 90 cm (cada bloque). Roslyn, Nueva York. Nassau Country Museum of Fine Arts. Intervención escultórica en el paisaje que al negarse a contener ningún relato quiere afirmar su presencia material en su sentido propio y exacto, una literalidad que pretende provocar la percepción y, por lo tanto, su experiencia directa.



Tras la literalidad del minimalismo me refiero ahora al inicio del punto 2.2. del capítulo III en el que se introducen las intervenciones en el territorio. Se trata de señalar ciertas prácticas artísticas como el *land art* y los *earthworks* que se trasladan a territorios específicos como estrategia creativa para hacer de ellos su material de trabajo y su lugar de implantación. Unas obras de arte que, como ya se ha comentado, no capturan el paisaje para introducirlo en su interior, sino que, por el contrario, se desplazan hacia el territorio para «probar a ser mediante el acto mismo de incorporar toda la magnitud del exterior»⁴⁶³. Una acción que asume directamente que el territorio no es el escenario para una obra, sino que, en el caso de Walter de Maria,⁴⁶⁴ es parte de la obra, o la obra misma en Andy Goldsworthy⁴⁶⁵. Según Maderuelo, el primer paso en este sentido se da cuando se pasa a considerar que:

«el campo, el paisaje y, en general, la *res extensa* del territorio como objeto de arte. Exactamente como un “objeto encontrado”, como un material más sobre el cual el artista puede proyectar su creatividad transformándolo, alterándolo y manejándolo para conseguir sus propósitos estéticos»⁴⁶⁶.

⁴⁶² El libro de Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (1945) se traduce al inglés en 1962, y en él el filósofo francés coloca al cuerpo del individuo en el centro de la búsqueda de significado. En FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y. A. y BOUCHLOH, B., *op. cit.*, pág. 495.

⁴⁶³ PERAN, M. (1998): «Arran de terra. Espais de la contemporaneïtat», *op. cit.*, pág. 56. Traducción personal.

⁴⁶⁴ LAILACH, M. (2007): *Land art*, Köln: Taschen, pág. 38.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, pág. 50.

⁴⁶⁶ MADERUELO, J. (2008), *op. cit.*, pág. 279.

Uno de sus referentes indiscutibles es la *Spiral Jetty* (1970) de Smithson. Realizada con un camino de 4 metros de anchura de rocas de basalto, tierra, agua y sal del Gran lago Salado de Utah, es una espiral que se adentra 450 metros en el agua, que fue cubierta poco después de su realización y que desde principios del año 2000 reaparece cuando baja el nivel del lago ahora ya recubierta con cristales de sal. Esta obra es una intervención directa en el territorio que aquí funciona como un material de trabajo, tanto en relación a los materiales utilizados como en relación al contexto espacial al que se adecua y que le da sentido, es decir, altera el lugar realizando una operación de integración que lo reinterpreta como un espacio vivo en evolución conformado por una espiral que también visibiliza la memoria mítica de los primeros habitantes de la zona, que consideraban que el lago estaba unido al océano Pacífico por una corriente subterránea cuya existencia provocaba remolinos en el centro, de esta manera Smithson convierte el mito en forma⁴⁶⁷. Si bien ahora puede visitarse, la obra fue planteada como un *earthwork* sin necesidad de permanencia, más próxima a las ideas de transformación de lo natural, a la entropía, que a la escultura entendida como lugar para la experiencia, tal y como muestra la película que el propio Smithson realizó a vista de pájaro, un documento de la historia de la tierra al que el artista comparó con una página de un libro⁴⁶⁸.

Junto a ella aparecen todo tipo de obras específicas que, además del propio territorio, a menudo natural pero no solo, hacen uso de materiales y procesos muy diversos, desde trigales recortados por cosechadoras en el caso de Dennis Oppenheim, hasta la maniobra de triturar y enterrar una cabaña de Smithson, o también la posibilidad de activar fuerzas naturales como en el campo de rayos de Walter de Maria.

Es cierto que son obras con algunas características particulares, por ejemplo, el valor de su escala de intervención es tal que la presencia del cuerpo y de la percepción global de la obra queda minimizada, o también la de su ubicación aislada en geografías remotas que no contienen apenas ninguna marca humana, un atributo significativo de sus intenciones que ubica el proyecto en archivos documentales. Maderuelo afirma que la escala del territorio es lo que permite desbordar el objeto escultórico y, al reclamar el espacio abierto, emanciparse de la arquitectura⁴⁶⁹. Para el autor, tal y como se ha comentado, la escultura tradicional ha sido un

⁴⁶⁷ GALOFARO, L. (2003): *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, págs. 73 y 74.

⁴⁶⁸ Disponible en línea en: <<http://www.robertsmithson.com/films/txt/spiral.html>>. (Consultado en diciembre de 2012).

⁴⁶⁹ MADERUELO, J. (2008), *op. cit.*, pág. 279.

elemento que se ha erguido, pero ahora la vertical se transforma y la escultura se desarrolla en la dimensión horizontal, una orientación que desborda el campo de lo meramente visual⁴⁷⁰ e incorpora junto a la temporalidad la experiencia del cuerpo, es decir, la vivencia.

La incorporación de territorio como material viene de la mano del uso de mapas, ya sea como una representación del territorio, ya como el documento que registra la obra. En el primer caso la cartografía ofrece un conocimiento intelectual, una afirmación científica sobre la forma y la estructura del territorio que forman parte de los fenómenos de la naturaleza⁴⁷¹. Sin embargo, al considerar la abstracción de todo mapa como un simulacro de la realidad, se abre la posibilidad ya apuntada con la obra *Naked City* de utilizar este mapa como una herramienta no tanto descriptiva, sino generativa, esto es, como rastro de una experimentación o proceso. Este carácter procesual es por otra parte afín al arte conceptual —y a la consecuente desmaterialización del objeto artístico— y a las prácticas donde la idea de origen se visibiliza a través de un proyecto cuya complejidad lleva antes a la exposición de bocetos, fotografías, documentos técnicos y memorias que a su realización.

Las diferencias entre el *Land Art* y los *earthworks* para Peran⁴⁷² son sutiles; considera al primero como propio de artistas europeos que utilizan el paisaje como soporte sin entrar en conflicto con la tradición naturalista del paisaje en sus categorías de lo pintoresco y lo sublime. Mientras que describe los *earthworks* como acciones a menudo dominantes y agresivas en lugares remotos cuyos referentes son las culturas preclásicas, esto es, prelógicas. En cualquier caso, ambos tipos de intervenciones se conciben desde diferentes grados de compromiso con el contexto en el que se implantan, a modo de construcciones que:

«antes solo se había visto en estructuras tales como laberintos, jardines japoneses o los ámbitos rituales y procesionales de las civilizaciones antiguas que, al ocupar el eje complejo, eran tanto paisaje como arquitectura»⁴⁷³.

⁴⁷⁰ Ibídem, pág. 280.

⁴⁷¹ Ibídem, pág. 293.

⁴⁷² PERAN, M., *op. cit.*, pág. 59.

⁴⁷³ FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y.A. y BOUCHLOH, B., *op. cit.*, pág. 544.

IMAGEN 85: Michael Heizer. *Masa desplazada/reemplazada*, 1969. Silver Springs, Nueva York. La escultura es un hueco en la horizontal del territorio vacío resaltado por el bloque extraído y reincorporado. La obra y el lugar son la misma cosa, esto es, la obra no puede estar en otro sitio porque pertenece y es ese lugar, sus ejes, materia, terreno y límites. La intervención es la transformación del lugar que es considerado como un material para tallar. En el proceso se pierde materia.



El eje complejo al que hace mención la crítica de arte Rosalind Krauss en su conocido texto⁴⁷⁴ se refiere a un lugar de conexiones entre la escultura y la arquitectura, un campo cuyas variaciones permiten ubicar prácticas como las *construcciones para el sitio* —suma de arquitectura y escultura—, los *sitios marcados* —en un punto intermedio entre el paisaje y no paisaje— y las *estructuras axiomáticas* —o arquitecturas alteradas—. Estas nuevas relaciones configuran un nuevo mapa de la escultura en el *campo expandido*:

«Las prácticas identificadas con la especificidad del sitio querían intervenir directamente, podríamos decir, sobre el armazón del mundo del arte. El término “campo expandido” es una manera de trazar el mapa de ese armazón»⁴⁷⁵.

Para el crítico de arte Martí Peran la estrategia territorial del *land art* y de los *earthworks* tiene cuatro características⁴⁷⁶. La primera de ellas es la deslocalización, pues frente a la escultura monumental convencional que funda un lugar desde el dominio de una peana, la nueva escultura horizontal se descentra y libera de toda función de localización.

La segunda característica es la temporalización o la incorporación del tiempo, de la acción de la intervención y de su proceso —ahora categoría prioritaria— y de la progresiva transformación del mundo geológico y de su materia. Como ya se ha señalado en varias ocasiones, ahora «uno de los mecanismos que permite explorar el territorio consiste, literalmente, en el

⁴⁷⁴ KRAUSS, R. (1996): «La escultura en el campo expandido», en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza.

⁴⁷⁵ FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y.A. y BOUCHLOH, B., *op. cit.*, pág. 544.

⁴⁷⁶ PERAN, M., *op. cit.*, págs. 56-59.

acto de atravesarlo por la acción temporal de un paseo o de un viaje»⁴⁷⁷. Raquejo⁴⁷⁸ añade que el dominio del carácter procesual de la obra, al subrayar las relaciones que se producen entre la intervención y su experimentación, disminuye el énfasis en el objeto artístico, resultante de la acción, por lo que el arte puede desmaterializarse.

La tercera propiedad es para Peran la literaturización que confluye en el mapa donde se confirma y consolida el desplazamiento al territorio, y donde la descripción de la intervención convive con su conceptualización. Por último, destaca una cuarta característica que es la de la urbanización, en el sentido de que la escultura orquesta el paisaje para «convertirlo en jardín, en naturaleza domesticada»⁴⁷⁹.

Ahora bien, respecto a esta supuesta voluntad ordenadora de las intervenciones específicas, y a diferencia como ya se ha visto del jardín romántico y también de la arquitectura, debemos decir que, sin embargo, estas no se extienden según una trama de esculturas o de elementos articulados, sino que más bien son puntos, marcas o señales incorporados a un territorio que continúa libre del dominio humano y ajeno a una intención totalizadora. De nuevo aparece aquí la diferencia entre sitio y lugar, la diferencia entre planear un orden previsible o constituir un lugar.

En definitiva, las obras de *Land Art* pertenecen a un lugar y evolucionan con él, no son transportables porque están ligadas a un emplazamiento determinado:

«[y] toman gran parte de su contenido de la relación que establecen con las características propias de un entorno físico particular»⁴⁸⁰.

Para Maderuelo, la obra se realiza con elementos, o bien comprometidos, o bien integrados con su entorno con el objetivo de provocar una experiencia única de un lugar concreto, de modo que hace a los observadores conscientes de las particularidades del medio. En este sentido, se puede considerar que estos contenidos y el concepto de imbricación con el contexto y la experiencia dibujan una práctica artística que se ocupa de aquello que otras disciplinas obvian.

⁴⁷⁷ Ibídem, pag. 57.

⁴⁷⁸ RAQUEJO, T., *op. cit.*, pág. 14.

⁴⁷⁹ PERAN, M., *op. cit.*, pág. 59.

⁴⁸⁰ MADERUELO, J. (2008), *op. cit.*, pág. 255.

A este panorama le gustaría evitar el plantearlo como un proceso lineal, pues las prácticas artísticas se solapan y transforman sus claves de un modo mucho más desestructurado de lo que la narración histórica a veces se pueda permitir. Sin embargo, es cierto que existe un diálogo en red que transcurre en el tiempo, y en él hay que integrar también una tendencia que se despliega en la segunda mitad del siglo xx y es la de la paulatina desmaterialización de la obra de arte, un fenómeno que ya se ha comentado en relación a la voluntad de revitalizar el arte y colocar a la experiencia de la situación por encima de la realización de un objeto material.

En relación a esta exploración de las experiencias cotidianas, y también en la frontera en la que se encuentran la experiencia del territorio y los sitios marcados, se puede situar el trabajo de Richard Long.

Richard Long es un hombre que camina. Lo hace por un territorio en el que apenas hay marcas humanas. Un caminante que tiene una estrecha vinculación física y vivencial con el entorno, que se dedica a recorrer los paisajes naturales que cubren el planeta y como resultado de esto realiza una obra, leve y efímera, unas veces en el propio lugar del recorrido, otras, después, a modo de objeto, texto o documentación. Anne Seymour⁴⁸¹ destaca que históricamente, en el arte, la naturaleza como paisaje se entendía más como un reflejo del estado de ánimo del hombre que como algo de lo que este forma parte, sin embargo afirma que para Long esta naturaleza es una práctica de experiencias de reciprocidad entre naturaleza humana y paisaje.

Una línea de pisadas, unas piedras o unos palos son la breve presencia del estar de Long en una «naturaleza [que] tiene más efecto sobre mí que yo sobre ella»⁴⁸². Un efecto, la pura sensación, que trata de una experiencia corporal, mental y emocional de conexión, la resonancia de una armonía entre las fuerzas de la naturaleza y las propias.

«[P]ara el hombre, la naturaleza [...] ha sido, en primer lugar, *camino, itinerario o viaje*»⁴⁸³.

⁴⁸¹ SEYMOUR, A. (1986). «El estanque de Basho, una nueva perspectiva». En Cat. Exp. (1986). *Piedras, Richard Long*. Palacio de Cristal. Madrid. Ediciones El Viso.

⁴⁸² *Ibíd.*

⁴⁸³ GARCÍA GUATAS, M. (1996): «Paisaje, Tradición y Memoria», en MADERUELO, J. (coord.) (1996): *Actas. El Paisaje. Arte y Naturaleza*, Huesca: Diputación Provincial de Huesca, pág. 78.

Raquejo considera que Long no transforma la naturaleza, sino que es literalmente parte de ella, para el artista el territorio es el lugar del acontecer, un lugar que impone sus propias reglas de comportamiento y acceso en el que no existen ideas preconcebidas, sino que se «debe de descubrir, como un primitivo, el lugar y, para ello, tiene que ser capaz de escucharlo»⁴⁸⁴.

Es la experiencia del territorio la que cobra forma en su obra. Richard Long no camina en el territorio para encontrar un lugar para una intervención, sino que realiza una travesía, su actitud no es la de la contemplación, tampoco la propia de un deportista, sino la de la integración con la naturaleza a través de un acto humano elemental y universal, andar, es decir, es la vivencia del territorio y de sí mismo a través de la pisada, el gesto del cuerpo humano que camina; está y, de algún modo, *crea* con su presencia el lugar que le está impulsando y que a su vez está siendo activado con su presencia.

En definitiva, esta voluntad de intervenir en el territorio mediante acciones específicas, junto con la reivindicación de lo contextual a través del uso de la obra, del lugar o de su experiencia son las características fundacionales de este campo expandido de la escultura. Este despliegue de la escultura en el territorio que no es arquitectura ni es paisaje puede tomar, sin embargo, de ellos parte de su lenguaje, materiales, funciones o acciones. Un territorio específico que es aquello que precisamente desencadena la intervención artística, que también puede llegar a desmaterializarse.

De alguna manera, se podría decir que primero la escultura moderna se emancipó del objeto predeterminado que ocupaba de un modo estable el territorio de lo simbólico para, al reivindicar sus procesos y atributos específicos, asumir el espacio como herramienta propia, una herramienta que le permitiría actuar sobre el territorio real, que primero asimilaría en sus características



IMAGEN 86: Richard Long. *A Line Made by Walking*, 1967. Su primera obra escultórica realizada con el propio cuerpo en marcha, tras recorrer un campo una y otra vez hasta dejar impresa la huella de sus pasos.

⁴⁸⁴ RAQUEJO, T., *op. cit.*, pág. 69.

preferentemente físicas y conceptuales, para progresivamente incorporar también las características culturales y sociales.

Este tipo de intervenciones específicas asociadas indefinidamente al *land art* por ser actos realizados en el territorio natural, en lugares en general inaccesibles al gran público y muchas veces de carácter efímero plantean la cuestión de cómo presentarlas y hacerlas visibles. Además, el factor de desprestigio que todavía arrastra la comercialización de la obra de arte hace que las soluciones posibles siempre coloquen al artista frente a la paradoja, la simulación o la contradicción. En general, la documentación más o menos exhaustiva, sonora, fotográfica o cinematográfica, acerca de la intervención, junto con la eventual presencia de restos u obras materiales, parece que solventa un tanto la cuestión, al tiempo que nutre lo que de conceptual pudieran tener estas prácticas que, al fin y al cabo, nacen con una intencionalidad mucho más empírica y experiencial que la de la simple ilustración de una idea pura o de la simulación de una experiencia.

Por otra parte, Peran realiza una apreciación en relación al compromiso ecológico de estas intervenciones, que, si bien:

«no utilizan el epíteto *ecológico*, tiene claramente el mismo carácter. Se trata, dice Smithson, de recuperar la tierra en clave artística; para Morris, de forma paralela, el artista ha de mediar entre los intereses industriales y los medioambientales. Más sutil, Long declara su fascinación por las piedras y las rocas como materia prima del mundo. Esta vindicación, entre romántica y política, se comporta así como un componente de la propuesta que, por su situación en el plano expresivo y discursivo, y no formal ni técnico, amplifica el componente literario»⁴⁸⁵.

A esta conciencia del valor del territorio natural se podría añadir que muchas de estas intervenciones siguen pautas que históricamente están asociadas a una perspectiva romántica⁴⁸⁶, un factor de especial interés en esta investigación ocupada como está en la presencia de lo emocional. La idea de lo sublime, como ya se ha repetido, tiene su origen en la experiencia de la naturaleza, no en el arte. Una noción que vincula naturaleza y emoción, pues es en los territorios liberados de la civilización donde tienen cabida las emociones nuevas, consecuencia

⁴⁸⁵ Ibídem.

⁴⁸⁶ Ibídem.

de una experiencia intensa de lo absolutamente grande o absolutamente poderoso. Para expresar artísticamente lo sublime era necesario vivir lo sublime, experimentarlo.

En este sentido, las intervenciones específicas, como tienen una fuerte carga procesual se definen desde la experiencia de las peculiaridades del territorio, sus atributos y materiales. Se ubican además en lugares remotos ajenos a la escala humana o doméstica. Sin embargo, Walter de Maria expresa su complicidad con lo desolado, no con lo sublime, y Smithson marca distancias con la noción tradicional del paisaje sentimental.

A pesar de que los artistas no muestren vínculos directos con la noción tradicional de lo sublime, Raquejo destaca que existe cierta unanimidad a la hora de interpretar en estas intervenciones ciertas relaciones con lo sublime romántico⁴⁸⁷. Entre ellas destaca la noción de una naturaleza que a través del Romanticismo desafió la ficción de la razón absoluta, del control y de la estabilidad del mundo. Es decir, se trata de valorar una naturaleza libre de la geometría euclidiana y del dominio de los modelos reconfortantes de orden.

Si bien Breadsley⁴⁸⁸ considera que el *Land Art* comparte la voluntad experimental y exploradora del Romanticismo que descubre mundos imposibles de ser prefigurados, hay argumentos a favor de una noción transformada de lo sublime en Javier Maderuelo cuando relaciona el afán de inmensidad con la necesidad de superar los límites físicos de la obra a través de la escala del territorio, objetivo que, como se ha visto, se logra gracias al desplazamiento del artista pero también de su obra —de su proceso, materiales y experiencia— al territorio en sí mismo. Porque el territorio no es solo el lugar donde se encuentra la obra, sino que es la propia obra, Maderuelo⁴⁸⁹ advierte en esa transformación in situ de la geografía el pulso de poder o respeto, según los casos, con las fuerzas de la naturaleza —una tensión frente a la que la dimensión humana considero que cobra su escala verdadera—. Por otra parte, Jean François Lyotard⁴⁹⁰ señala una diferencia clave con la idea romántica de lo sublime: mientras que esta alude a un mundo otro, diferente y con aliento mítico, en el siglo xx lo sublime sucede aquí y ahora. Para Raquejo esto es precisamente lo que ocurre en el *Campo de relámpagos* de Walter de Maria, que advierte de que ninguna imagen puede reproducir la obra, esta está en la experiencia directa del lugar, no en una representación o una experiencia simulada.

⁴⁸⁷ RAQUEJO, T., *op. cit.*, págs. 15-17.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, pág. 15.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

Dados, por una, parte los enfoques de los artistas y, por la otra, las interpretaciones de su obra, cabría entender entonces que la noción de lo sublime a la que se alude a través del *land art* y los *earthworks* es una evolución del uso artístico de la idea romántica. O incluso también cabe una posibilidad más elemental: que ese sublime se encuentre más próximo a su raíz; a la experiencia de la naturaleza y no a su representación.

Porque, si lo sublime captura toda experiencia artística que ocurre en la naturaleza, ese territorio ampliamente liberado del dominio humano, cualquier intervención en ella lo sobreentiende y, sin embargo, esto no es siempre así porque la gama de experiencias es realmente diversa y sus atributos, cambiantes —por ejemplo, aspectos medioambientales, económicos, históricos, sociales, culturales—, es decir, la naturaleza no es una noción inmutable e ideal ni nuestras relaciones con ella tampoco. La mirada moderna sobre el paisaje se asienta en el Romanticismo, que lo libera del malentendido que lo ignora, teme o tiraniza, pero eso no significa que toda relación contemporánea del arte con el territorio remita estrictamente a las categorías que la fundaron, sino que más bien son una deriva natural de ellas. Entonces, respecto a la pregunta de cuál es la relación general de estas intervenciones específicas en el territorio con lo emocional, considero que es débil y dispersa entre otros referentes y objetivos diversos.

Además, hay otras intervenciones que surgen a partir de las anteriores que, sin embargo, se conciben en territorios de proximidad y que actúan en las fisuras del espacio liberado de la estructura dominante que no es el territorio natural. De esta manera, se encuentran espacios en los márgenes, sin utilidad inmediata, lugares de oportunidad para una acción promiscua que dinamiza y aumenta la potencialidad del lugar. La ciudad es un territorio especialmente adecuado para la existencia de estos espacios indecisos remanentes del proceso incesante de ordenamiento y transformación urbana.

En este sentido, vuelvo a tratar el trabajo de Tadashi Kawamata, que además asume voluntariamente una condición orgánica, vírica, que es del todo similar a los procesos que tienen lugar en el territorio natural y que hace que el propio artista se comporte como un agente que provoca la emergencia de procesos vitales latentes. Kawamata realiza una intervención en el espacio público alejada de la noción de una escenografía para la representación del poder dominante que se precipita y estabiliza en las ciudades. Con materiales y lenguaje próximos a la precariedad y la emergencia, el artista japonés trata del conflicto que mueve toda trama

urbana, al margen de las ilusiones de libertad, seguridad y neutralidad aparentes que la revisiten. Para ello, trabaja con estrategias abiertas a largo plazo de formalización caótica y precaria, con una dinámica de lo inacabado característica también de las ciudades y su entropía.

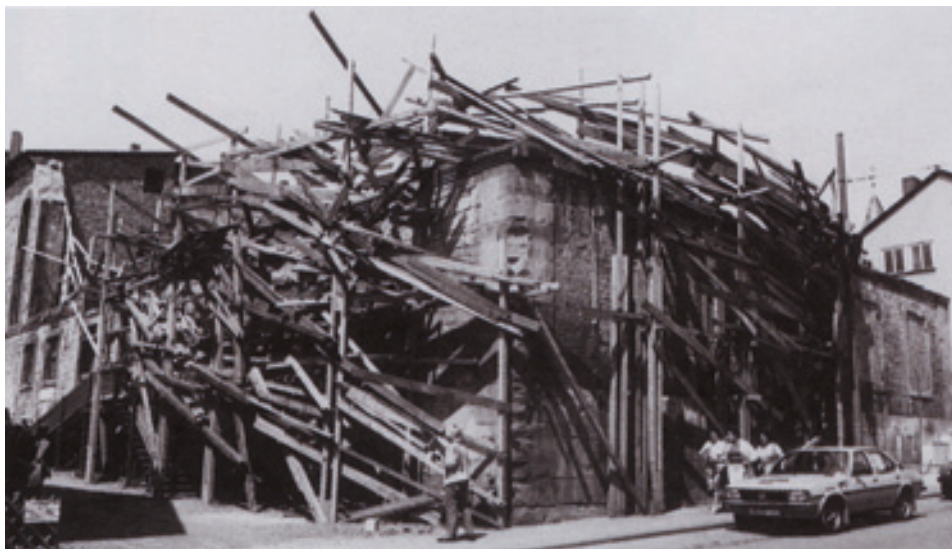


IMAGEN 87: Tadashi Kawamata. Proyecto de iglesia destruida, 1987. Madera, listones de 10 x 12 x 20 cm. Kassel, Garnisonskirche. Documenta VIII. 1987.

La fuerza del contexto es una variable que se ha incorporado con naturalidad en muchas de las intervenciones artísticas, lo que no hace sino subrayar la poderosa influencia de la noción de territorio en el arte contemporáneo. Si estamos hablando de contexto es porque se están asumiendo los factores, agentes y procesos que habitan y definen un entorno, el sistema de materia y energía en interdependencia que fluye en el espacio ideológico y vital del territorio. Un contexto que nos sitúa la percepción y provoca la experiencia de la obra, que nos propone una implicación global tanto del artista como del espectador.

Los *Jardines fisiológicos* realizados en el año 2000 por los arquitectos Décosterd & Ram en La Neuville, Suiza, muestran una obra en la que la presencia de lo territorial se fundamenta en la utilización de los procesos químicos, biológicos y electromagnéticos como materiales de trabajo. El jardín se organiza según cuatro itinerarios en los que las semillas, plantas y frutos comestibles están seleccionados por sus propiedades para activar el sistema fisiológico humano, incluidas las de producir alergias o taquicardias. Tanto la luz como la naturaleza están contempladas como dimensiones biológicas no materiales o visuales. De este modo, los

arquitectos están operando en el espacio sensorial de las personas a través del conocimiento de los mecanismos químicos y medicinales que se producen entre el organismo y las plantas:

«[C]onsiderar el jardín como un lugar donde el cuerpo se zambulle en el cuerpo de la naturaleza, hasta el extremo de que su metabolismo se altera y la química del organismo se transforma, dando lugar a interacciones fisiológicas entre la planta y el cuerpo, desde la boca hasta la boca del estómago y desde la piel hasta la sangre, desde la nariz hasta el cerebro»⁴⁹¹.

Al jardín tradicional para el placer de los sentidos se incorpora la noción de territorio como lugar del flujo de la materia y del intercambio de la energía, y también la noción de una arquitectura capaz de reformular química y biológicamente el territorio, una creación que es un sistema de mediación que programa transformaciones tanto en el espacio como en las personas que lo experimentan. Una dimensión del arte que se ocupa de lo invisible, de la arquitectura de la energía y de las partículas⁴⁹².

El espacio sensorial es un espacio químico además de olfativo, térmico y cutáneo, es el medio en el que nos sumergimos en una materialidad de las cosas que también es la nuestra⁴⁹³ y con la que, por lo tanto, interactuamos permanentemente. La biología es la cultura con la que se crean los lugares de un territorio que ya es neurológico, fisiológico y atmosférico.



IMAGEN 88: Décosterd & Rahm. *Jardines fisiológicos*. 2000. La Neuville.

⁴⁹¹ GALOFARO, L. (2003): *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, op. cit., pág. 54.

⁴⁹² Ibídem, pág. 44.

⁴⁹³ Entrevista a Philippe Rahm en el portal web *The Bufferguest*: «Philippe Rahm. Jardines, hormonas y Celsius». Disponible en línea en: <<http://thebufferguest.wordpress.com/2009/7/14/philippe-rahm-jardines-hormonas-y-celsius/>>. (Consultado en abril de 2014).

Por su parte, Olafur Eliasson ha trabajado con el contexto como el material que hace la obra, es decir, su experiencia, en su doble intervención *The very large icestep experienced* (1998). En ella el objeto escultórico, bloques de hielo fundiéndose a temperatura ambiente, se inscribe en un marco tan codificado como el del museo, el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, y simultáneamente también en el entorno dinámico de un espacio exterior de los suburbios de París. Reflexiona el artista⁴⁹⁴ a partir de este simple trabajo de comparación que los dos contextos generan tiempos de percepción, focos de atención y experiencias, y, por lo tanto, obras del todo diferentes. El propio artista afirma que considera los trabajos como una suerte de productores de fenómenos donde la interacción de los sentidos nos recuerda que estamos en el corazón de una experiencia subjetiva, fuera entonces de la cultura automatizada y estandarizada del mundo moderno que transforma el comportamiento perceptivo en una forma pasiva y redundante. Afirmación con la que, como hemos visto en el capítulo II, J. Dewey estaría más que de acuerdo, como su noción de la experiencia completa nos recuerda.

Un contexto que transforma, pues, el sentido de la intervención; algo que queda muy claro cuando Eliasson se dedica a pigmentar algunos ríos de Europa y América del Norte, provocando en el caso de *Los Angeles River* la paradoja de realizar una acción artificial y no tóxica sobre un río altamente polucionado, produciendo una extraña ficción de hiperrealidad natural pero falsa.



IMAGEN 89: Olafur Eliasson. Green River. Islandia. 1998. Una de las intervenciones de la serie *Green River Series*, que se exponen según una secuencia de imágenes fotográficas. El artista introduce un tinte verde no tóxico, uranin, utilizado por las fuerzas navales para conocer las corrientes oceánicas. Son intervenciones en las que se hacen borrosas las fronteras entre lo natural y lo artificial, lo real y el simulacro.

⁴⁹⁴ «D. Birnbaum in conversation with Olafur Eliasson» [entrevista], en GRYSZTJN, M.; BIRNBAUM, D. y SPEAKS, M. (2002): *Olafur Eliasson*, London: Phaidon press Limited, pág. 15.

En definitiva, este tipo de intervenciones específicas que contemplan el territorio como lugar de acción tienen ciertos atributos característicos, como es esa voluntad de reinterpretar el lugar, lo que supone un conocimiento atento de la cualidad específica de ese espacio; también la conciencia de la escala precisa del territorio al que se incorpora, lo que suele llevar a la voluntaria pérdida del centro tanto en su propia organización como en el mapa global. Son presencias, a veces efímeras, que trabajan desde la dispersión y lo fragmentario, y que marcan una distancia crítica con nuestros habitáculos cotidianos, incapaces de tratar de lo humano del territorio, del material social, emocional que lo atraviesa, debido a un dominio utilitarista que margina la posibilidad para la espontaneidad, el estímulo, la calma, la experiencia sensorial, la creatividad o la vivencia consistente.

En ellos lo particular es imprescindible para excitar, activar o transformar el lugar, pues es desde esa singularidad desde donde se dialoga con el contexto al actuar sobre los sentidos, las experiencias y los significados. Un contexto en el que la memoria es un elemento común de una identidad en proceso y que también es el material con el que se construye la nueva experiencia perceptiva o vital. En estas intervenciones artísticas en las que la complejidad de este contexto es el foco de exploración, el objeto no es el principal protagonista, sino el espacio dinámico creado por las acciones que se desarrollan en torno a este objeto. Se trata de gestionar, no la forma, sino el espacio vacío⁴⁹⁵, allí donde las cosas se relacionan⁴⁹⁶. En estas prácticas artísticas el territorio no es un emplazamiento, sino el interlocutor con el que se están generando nuevas relaciones que inciden sobre su forma física y sobre sus formas simbólicas y emocionales, de tal modo que el arte en el territorio está produciendo sistemas de mediación. La presencia del territorio, sea este del tipo que sea, en el campo de las artes ha ido ganando espacio paulatinamente, hasta el punto de que el lugar y el territorio se han convertido en un tema para el arte, más allá de sus atributos físicos o utilitarios para concentrarse en el contexto como material de trabajo. Como decía al principio, en estas prácticas artísticas hablar de territorio viene de la mano de la voluntad de explorar, conocer e identificar un lugar sobre el que se quiere intervenir:

«Como paisaje físico, el territorio alcanzará elementos objetuales y espaciales (objetos cotidianos o extraños, naturales o fabricados). Como lugar mental estará

⁴⁹⁵ GALOFARO, L. (2003): *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, op. cit., pág. 31.

⁴⁹⁶ Este fue el eje de la clase que impartí en el marco del Máster MIAC, Facultad de Bellas Artes de la UCM, Madrid: *Entre la escultura y la arquitectura, la creación de nuevas relaciones con el territorio*, celebrada el 25 de marzo 2014. Disponible en línea en: <http://carmenlamua.blogspot.com.es/2014_05_01_archive.html>. (Consultado en octubre de 2014).

referido a la memoria o a cualquier estado de la conciencia. [...] En ambos casos son “territorios existenciales”: que adquieren interés por su relación existencial con la persona. También en ambos casos, son “territorios antropológicos”: por ser lugares que se identifican al atender lo que es específico del ser humano»⁴⁹⁷.

Como un contraste por comparación a las anteriores intervenciones en el territorio quiero hablar ahora de dos casos que, si bien muestran afinidad con la línea argumental que da título a esta tesis, una observación atenta indica una gran distancia respecto a las características descritas en este capítulo. Esta circunstancia es aprovechada para subrayar de nuevo las claves que aquí se consideran.

3. Lugares alterados para trazar el territorio: prácticas artísticas desde lo emocional

El capítulo ha comenzado por trazar la idea de territorio como matriz de lugares interconectados en la que se ha querido destacar la presencia y la acción de las emociones que por él circulan y que se traman a los lugares formando entornos de sentido, es decir, es una dimensión íntimamente conectada con las formas materiales y culturales del espacio y que, a veces, ya sea por tener una identidad borrosa, por su aparente transparencia o incluso por no ser considerada cuando su intensidad es de perfil bajo, puede no llegar a ser evidente como factor específico. Sin embargo, esta dimensión emocional no puede quedar invisibilizada tras las estructuras conceptuales menos complejas y, por lo tanto, más asequibles de manejar y clasificar, en un sistema además como el del territorio que supone una profunda imbricación de factores heterogéneos.

Después se han seleccionado ciertos modos de hacer arte en el territorio que destacan por utilizar las emociones como un factor cooperador en el proyecto de intervención, al tiempo que se han contextualizado algunas de las pautas generales que han marcado la escultura y la noción del lugar en el arte moderno y contemporáneo, para poder de este modo tratar de las intervenciones específicas en el territorio que proponen nuevas relaciones con el contexto. Ahora, para completar este recorrido de acercamiento progresivo al núcleo de la investigación, quiero tratar de aquellos artistas u obras que han creado lugares que han alterado el territorio desde prácticas cuyo motor y objeto es lo emocional.

⁴⁹⁷ VERA CAÑIZARES, S. (2004): *Proyecto artístico y Territorio*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pág. 83.

Es importante mencionar también que la idea de *lugar alterado* nace a propósito de considerar ciertas intervenciones artísticas como una alternativa a los espacios de la necesidad y de la eficacia que construyen nuestra cotidianidad. Estos espacios utilitaristas están marcados por protocolos de uso preestablecidos sin apenas márgenes para la improvisación o la transformación de sí mismos o de las conductas posibles en ellos. De esta manera, los lugares alterados son los lugares anómalos de estos sistemas de código cerrado que abren posibilidades de experiencia diferentes y, por lo tanto, de otras vivencias y sentidos.

3.1. Emociones que derivan en una lógica del lugar, dos artistas

Quiero destacar ahora algunos artistas que realizan intervenciones en el territorio que están marcadas por la prevalencia de lo emocional, ya sea por el enfoque global del trabajo artístico que realizan, ya sea por su utilización directa como material de trabajo o como contenido explícito.

3.1.1. Louise Bourgeois, geometría emocional del territorio

En varias ocasiones las obras de Louise Bourgeois han acompañado este texto; unas veces para hablar de los sentidos como dispositivos de interpretación de la realidad⁴⁹⁸, otras para resaltar el poder de las emociones que traman y significan a los contextos⁴⁹⁹, también como un caso evidente en el que las emociones son utilizadas consciente y explícitamente como el material de trabajo fundamental para la exploración artística⁵⁰⁰ y, por último, también por su habilidad para activar las pulsiones sexuales en la idea de territorio⁵⁰¹.

Esta presencia, por lo tanto, no es casual, ya que no se puede contemplar su obra sin percibir el papel primordial de lo emocional que la propia artista tantas veces ha explicado a través de su trabajo y de sus palabras:

«No es una imagen lo que yo busco. No es una idea. Es una emoción que se quiere recrear, una emoción de deseo, de don y de destrucción»⁵⁰².

⁴⁹⁸ BOURGEOIS, L. (1967): *Soft Landscape II (Paisaje blando II)*, pág. 96.

⁴⁹⁹ BOURGEOIS, L. (1990): *J'y suis, j'y reste (Estoy ahí, me quedo ahí)*, pág. 131.

⁵⁰⁰ BOURGEOIS, L., (2000): *Cell XXII (Portrait) – (Célula XXII [Retrato])*, pág. 163.

⁵⁰¹ BOURGEOIS, L. (1981): *Femme-maison*, pág. 182.

⁵⁰² BOURGEOIS, L., en MEYER-THOSS, C. (1992): *Louise Bourgeois*, Zúrich: Ammann Verlag, pág. 194. Citado en

Un trabajo artístico cuyo propósito explícito es el contenido emocional que está en el inicio y el final de su obra, es decir, es su principio activador y su objetivo. Muchas veces trata con emociones primarias —la ansiedad, la ternura, el miedo, la rabia, la calma, el asombro, etc.—, pero lo hace de tal modo que estas emociones demuestran no estar aisladas, sino diluidas en otras según combinaciones ambivalentes.

Su trabajo da a las vivencias una realidad física; es, por lo tanto, un arte próximo a la vida, la materia, la forma, lo orgánico y la experiencia. Además, este trabajo es siempre a propósito de un territorio porque toda su obra está comprometida con localizaciones físicas singulares⁵⁰³; con todo ello, en definitiva, quiere dar forma a las emociones que quedan impresas en el cuerpo, que a su vez está en relación a un lugar; es decir, de sus emociones, su cuerpo, sus lugares.

«[T]oda su obra posee o bien un transfondo sexual [...] o bien una intensa carga emotiva, una pulsión primigenia que conecta directamente con los sentimientos y los estados de conciencia»⁵⁰⁴.

Ahora bien, asumiendo el carácter autobiográfico de su trayectoria, para Mercedes Vicente⁵⁰⁵ el interpretar su obra como una mera ilustración de sus circunstancias personales es reduccionista, a lo que también se puede añadir el riesgo de entender su obra como un relato psicológico, pues incluso sus alusiones psicoanalíticas oscilan entre el recelo y la parodia⁵⁰⁶. Esta perspectiva puede no ser lo suficientemente adecuada porque el objeto último de su exploración no es su identidad —como ella ha afirmado: «tengo demasiada identidad»⁵⁰⁷—, sino las emociones. Para Vicente, sus vivencias son solo el punto de partida para la expresión de sucesos universales:

BERNADAC, M. L. (1995): «Sculpter l'emotion», en M. L. BERNADAC (1995): *Louise Bourgeois*, París: Flammarion, pág. 8.

⁵⁰³ GOROVY, J. y TILKIN, D. (1999): «Nada mejor que el hogar», en *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Cat. Exp. (1999), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: CNARS, pág. 29.

⁵⁰⁴ CASTAÑOS, E. (2004): «Louise Bourgeois o la lógica de las pulsiones», *Sur de Málaga*, 17 de septiembre. Disponible en internet en: <http://www.telefónica.net/web2/enriquecastaños/bourgeois_louise.htm>. (Consultado en octubre de 2012).

⁵⁰⁵ VIVENTE, M. (1995): «Conversaciones con Louise Bourgeois. El cuerpo de las emociones», *Lápiz*, año XIV, núm. 117, pág. 38.

⁵⁰⁶ BERNADAC, M. L., *op. cit.*, pág. 10.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, pág. 28.

«Louise Bourgeois incide en que sus emociones son universales, la particularidad de los hechos no nos separa»⁵⁰⁸.

Es decir, su trabajo artístico apela siempre a su propia cantera emocional, es aquí donde encuentra la vulnerabilidad, el miedo y el dolor, de tal modo que con ellos transforma los sucesos privados, esas experiencias personales que fácilmente se reducen a accidentes íntimos poco valiosos, en acontecimientos comunes que pueden ser expresados, reconocidos y compartidos por ser fenómenos presentes en todas las relaciones humanas. De una manera insistente, incluso obsesiva, gira alrededor de las emociones sentidas y subvierte el recelo o el tabú que subyacen a su expresión pública sin caer en el sensacionalismo efectista⁵⁰⁹.

Al incorporar lo emocional en el espacio público Bourgeois visibiliza entonces lo que se podría llamar una subjetividad colectiva por el modo con el que logra apelar a las emociones comunes. Además, estas emociones no son de confort, no celebran la confianza ni la armonía de los vínculos entre las personas, ni contienen la promesa de su redención, sino más bien tratan de un amplio espacio de conflictos y agresiones del que en general no se ocupan las artes visuales, pero tampoco los relatos sociales o políticos, y que, sin embargo, arrastran un sinnúmero de creencias, de valores culturales, de categorías éticas y de jerarquías latentes de poder y de dominio propias de la cotidianidad.

En la mayoría de sus obras lo emocional se describe a través del lenguaje arquitectónico, con una geometría que funciona como estructura de conexión, pero también como metodología para la construcción emocional de la conciencia y de la memoria. Recurre a la geometría porque es el sistema en el que la artista encuentra un cobijo para la mutabilidad de las emociones, un sistema que para Bourgeois es el de las relaciones de sentido básicas y estables que le permiten integrar el factor emocional; en principio, más cerca de lo fluido y etéreo que de lo sólido, pero que, sin embargo, es gracias a esa estructura que puede materializarse y expresar la consistencia de su realidad. Es decir, racionaliza las emociones otorgando una lógica a sus pulsiones:

«De alguna manera, cada trabajo es modular, pero cada uno contiene una proporción de la emoción que viene asociada con ese lugar o esa situación, añadir más resultaría insoportable. Hacer una casa y luego dividirla en habitaciones es una forma de

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, pág. 34.

depositar en cada una la emoción y que tenga esto sentido. La repetición del gesto actúa de embargo a la emoción y convierte lo que sería un sentimiento caótico en un ritmo, en un arreglo, en algo que puedo manejar, que tiene un orden»⁵¹⁰.

Este planteamiento permite no escindir lo perceptual y lo intelectual, ya que en sus espacios integra la comprensión entre el cuerpo y la mente, la escultura y la arquitectura⁵¹¹. En su obra dibuja y construye rascacielos, palacios, bloques de viviendas, invernaderos, casas de cristal, laberintos, sanatorios, torres, nidos, casas, celdas⁵¹², sillas, escaleras, camas, jaulas, es decir, organiza su mundo artístico a través de las continuas referencias a todos aquellos elementos habitables que traman el territorio y que le permiten materializar las emociones de pérdida, abandono, olvido, familiaridad, liberación o temor en formas elementales; es decir, la artista transforma las emociones en:

«nuevas geografías y nuevas relaciones espaciales [que] construyen la posibilidad de volver a casa»⁵¹³.

Esta recreación de la idea alterada de cobijo, pues en él el amparo no es posible, hace que, independientemente del tipo de obra, instalación o intervención de la que hablemos, la evocación del territorio a través de sus habitáculos y enseres sea una de las constantes de su trabajo, un territorio visto desde el interior de sus guaridas, en lo doméstico, en esa intimidad que hasta ahora era irradiada hacia el exterior como si fuera transparente o neutra y que, sin embargo, Bourgeois señala como un lugar extranjero.

⁵¹⁰ Louise Bourgeois en el video realizado con Robert Storr por Arena. En VIVENTE, M. (1995): «Conversaciones con Louise Bourgeois. El cuerpo de las emociones», *Lápiz*, año xiv, núm. 117, pág. 35.

⁵¹¹ BAL, M. (1999): «Invocar a Bernini», en *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Cat. Exp. (1999), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: CNARS, pág. 76. La autora hace esta afirmación a propósito de la narratividad en Bourgeois y también en Bernini.

⁵¹² *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, Cat. Exp. (1999), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: CNARS.

⁵¹³ *Ibidem*, pág. 16.



IMAGEN 90: De las emociones que habitan los espacios y cuerpos, Louise Bourgeois. En el orden de las agujas del reloj: 1- *Maison*. 2000. 2 (arriba)- *Passage Dangereux*. 1997. Detalle. 2 (abajo)- *Feme Maison*. 2005. 3- *Untitled (chair)*. 1998. 4- *Topiary III*. 1999. 5- *The couple*. 2002. Detalle. 6- *Culprit Number Two*. 1998. Para Bourgeois las Celdas/Células —*Cells*— representan diferentes tipos de dolor, físico, emocional, fisiológico, mental e intelectual⁵¹⁴.

Ahora bien, más allá de la constante apelación a los recintos insertados en el territorio, y aunque no haya sido su tipo de trabajo más habitual, Bourgeois ha realizado algunas intervenciones en lugares específicos, y lo ha hecho manteniendo las constantes que ha utilizado en el conjunto de su trayectoria. En este sentido, retomo parte del concepto de territorio tal y como lo he planteado en el punto 1.2 del capítulo III, cuando lo trato como

⁵¹⁴ BERNADAC, M. L., *op. cit.*, pág. 121.

un espacio común que alberga simultáneamente recintos, ya sean abiertos o cerrados, pero interdependientes porque estoy considerando el territorio como un recinto de vínculos.

En este sentido, quiero empezar la transición entre sus obras de interior y sus intervenciones en el territorio con una obra en el espacio abierto que encuentra su referente inmediato en dos de sus *Cells*. La primera en *Cell (You Better Grow Up)*⁵¹⁵ de 1993 y la segunda en *Red Room (Child)*⁵¹⁶ de 1994. En ambas Bourgeois talla un encuentro de manos que se abrazan, en mármol o en cera roja. Esta pieza se multiplica y desarrolla en *Helping Hands*⁵¹⁷, (*Manos Ayudando*), de 1996, actualmente reubicada en el Chicago Women's Park. Se realizó en conmemoración de la sufragista y premio nobel Jane Addams (1860-1935) y con la que más tarde se hizo una exposición en París en 2008, en el Jardin des Tuileries bajo el nombre de *Welcoming Hands. (Manos de Bienvenida)*. Ambas son una instalación de varias piezas en las que se ha esculpido a escala natural manos, manos que se apoyan, se ayudan, se entrelazan, se tocan y transmiten y suman su fuerza. Si bien las obras están más cerca de la suma de objetos que de la intervención espacial, el pulso de lo emocional marca la obra, que aparece como la visibilización de la trama de afectos con la que se describe la solidaridad, la confianza, la protección y la intimidad, todas ellas emociones alrededor de los cuidados que nacen del cariño.

La siguiente obra es una intervención en la que la artista decide trabajar desde una emoción que hasta ahora no había mencionado, la emoción de lo sagrado, no tanto en relación a un culto concreto, sino a la emoción de lo trascendente, cuando el espíritu del ser humano interpreta como benignas, armoniosas y poderosas ciertas fuerzas vitales que no dependen de él. Se trata de la intervención que realizó en el 2004 en una pequeña iglesia románica del siglo XVII conocida hoy como Convento d'Ô⁵¹⁸. Se encuentra en Bonnieux, Francia, tiene una única nave, de 25 x 8,5 m, flanqueada por capillas laterales al sur, y en ella la artista instaló cinco piezas que mantienen su lenguaje y temas característicos, pero esta vez lo hacen en

⁵¹⁵ STORR, R.; HERKENHOFF, P. y SCHAWATZMAN, A. (2003): *Louise Bourgeois*, London: Phaidon Press Limited, pág. 99.

⁵¹⁶ MORRIS, F. (ed): *I Do, I Undo, I Redo*, Cat. Exp. (2007), Tate Modern, Londres: Tate Publishing, pág. 239.

⁵¹⁷ Descripción obra y valoración de Michael Darling, comisario jefe del Chicago's Museum of Contemporary Art en la página web de la administración municipal del espacio verde de Chicago, Chicago Park Distric. Disponible en línea en: <<http://www.cpdit01.com/resources/planning-and-development/fountains-monuments-and-sculptures/Chicago%20Women's%20Park%20and%20Garden/Jane%20Addams%20Memorial.pdf>>. (Consultado en julio de 2013).

⁵¹⁸ SUTTON, B. (2013): «Louise Bourgeois's Dark Vision Reanimates a Romanesque Church in Rural France», *Artinfo*. Disponible en línea en: <<http://www.artinfo.com/news/story/835698/loise-bourgeois-dark-vision-reanimates-a-romanesque-church>>. (Consultado en enero de 2013).

diálogo con un espacio que todavía conserva su característica estructura y, por lo tanto, su significado a propósito de lo divino que Bourgeois asume y reinterpreta.

«Cuando me mostraron la iglesia, simplemente pensé que el espacio era magnífico. Nunca he trabajado para un lugar así, y, si bien no soy religiosa sí que me concierne la espiritualidad»⁵¹⁹.

Junto a la entrada de esta típica iglesia rural, donde según la costumbre se encuentra la pila de agua bendita, está instalada una pieza en dos bloques de mármol rosa de Portugal en la que el superior se abre con una forma cóncava en cuyo interior están esculpidos siete senos que son a la vez «humanos y animales»⁵²⁰. La referencia a la leche materna como fuente de nutrición primordial, como vida, es inmediata. De hecho, esta obra es una variación directa de *Nature Study, Pink Fountain*⁵²¹ de 1982, que aquí se adapta al formato de pila bautismal tradicional al redondearse y alzarse sobre un pequeño pilar.



IMAGEN 91 (izqda): Louise Bourgeois. 2004. Plano de detalle de la primera pieza de la intervención en la entrada de la iglesia. IMAGEN 92 (drcha): Cruz de bronce, cuyo tamaño no excede la altura de una persona, con la entrada de la iglesia al fondo.

⁵¹⁹ BLOCH-CHAMFORT, G. (2007): «Louise Bourgeois au Couvnet d'Ô de Bonnieux», *Connaissance des Arts*, julio-agosto de 2007, núm. 651, pág. 136. Traducción personal.

⁵²⁰ *Ibíd.*, pág. 138.

⁵²¹ *Per Capodimonte. Louise Bourgeois*, Cat. Exp. (2008), Museo di Capodimonti, Nápoles: Electa Napoli, pág. 96.

En la nave en la que se alinean varias filas de sillas no hay ningún altar, en su lugar la artista sitúa una cruz de bronce cuyo travesaño horizontal está constituido por dos fragmentos de cuerpo, dos brazos, uno de ellos con una mano abierta y distendida, el otro con una mano cerrada en tensión. Esta polaridad que plantea, el dar o retener, ya la había tratado en *Give or Taken*⁵²², un brazo con dos manos, una abierta y la otra cerrada, y en *Cross*⁵²³, una cruz que en este caso tiene dos manos abiertas pero una mostrando la palma y la otra el envés, ambas obras en bronce realizadas en 2002.



IMAGEN 93: Louise Bourgeois. Madre y Niño en una campana de cristal. 2004. Al fondo la cruz de bronce.

A la izquierda de la cruz y suspendida en un estante en alto Bourgeois continúa dialogando con la imaginaria cristiana al incorporar su personal versión de *la Virgen y el Niño*, dos muñecos de trapo rosa, dos pequeñas figuras vulnerables encerradas dentro de una campana de vidrio. La madre cubierta con un vestido blanco da el pecho a un bebé.

Uno de sus iconos, una araña de bronce esta vez pequeña, se enfilas por una de las paredes escapando hacia una esquina en la que los pliegues de la arquitectura románica sugieren su hábitat natural. La araña constructora de la tela ambivalente que tanto atrapa como envuelve, y símbolo de la casa-celda, aquí es tratada como una señal de precaución realizada con ternura o incluso ironía.

En la primera capilla de la iglesia se encuentra una suerte de confesionario que remite directamente a sus *Celdas*, a esos lugares con una historia para una emoción. Aquí se trata de una estructura metálica ovalada que interroga al espectador sobre el miedo, el

⁵²² Ibídem, pág. 118.

⁵²³ Ibídem, pág. 170.

dolor, la incomprensión y la emoción⁵²⁴. En su perímetro superior están inscritas las palabras: «RESURRECCIÓN, REPARACIÓN, REDENCIÓN, RESTAURACIÓN, RECONCILIACIÓN».

La estructura, en parte enrejada, está dividida en dos partes; una de ellas alude al espacio propio del sacerdote y contiene un Cristo de tela deshilachado, como un juguete del dolor recluido en una equívoca metáfora inocente del sufrimiento. Un espejo azul suspendido encima de la silla nos remite a una imagen del cielo. La otra mitad contiene en un marco metálico cuatro manos de mármol, las dos más pequeñas dentro de las dos manos grandes.

«El confesionario trata sobre la cuestión de la dificultad de comunicarse y también sobre el hecho de que todos buscamos una persona, un maestro, un mentor, un pacificador para que nos guíe y nos ayude. Trata también sobre la verdad, su búsqueda y expresión a la vez. Las manos grandes protegen a las pequeñas»⁵²⁵.

Con la complejidad habitual Bourgeois traza un mundo que igual que nutre, recluye⁵²⁶, en el que el dolor es un pequeño motivo que necesita un gran espacio, donde la ternura es una materia frágil que se encuentra encapsulada y en el que las cosas igual que son dadas también son negadas. La artista antes de empezar fue preguntada sobre si creía en Dios, a lo que ella no respondió, sin embargo, fuera de los dictados del lenguaje, esta intervención es un diálogo escultórico que evoca sin duda la espiritualidad:



IMAGEN 94: Louise Bourgeois. Celda confesionario. 2004.

⁵²⁴ BLOCH-CHAMPFORT, G. (2007): «Louise Bourgeois au Couvnet d'Ô de Bonnieux», *op. cit.*, pág. 140. Traducción personal.

⁵²⁵ BLOCH-CHAMPFORT, G., *op. cit.*

⁵²⁶ SUTTON, B. (2013): «Louise Bourgeois's Dark Vision Reanimates a Romanesque Church in Rural France», *Artinfo*. Disponible en línea en: <<http://www.artinfo.com/news/story/835698/loise-bourgeois-dark-vision-reanimates-a-romanesque-church>>. (Consultado en enero de 2013).

«Tengo un temperamento religioso, es por lo que las cosas son tan difíciles para mí. Fui educada en una actitud antirreligiosa. Hay 140 religiones o más, por lo que una más no importa. Y mi religión es el arte. Me permite entenderlo todo»⁵²⁷.

Como ya he comentado, la relación con la geometría y la arquitectura es una de las constantes de su trabajo, a la arquitectura se refiere en múltiples ocasiones al integrarla dentro de sus esculturas; otras veces, en las Células/Celdas, recrea espacios arquitectónicos que no son tratados en su aspecto literal⁵²⁸, sino en lo que tienen de materialización de las emociones en ellos contenidos. En el Convento d'Ô es ahora su escultura, ya sean objetos o instalaciones, la que se integra en una arquitectura que además tiene una carga narrativa previa lo suficientemente densa como para realizar una intervención que se relaciona directamente con ella; y, como es habitual, es a través de la incorporación de ciertos cuerpos anómalos, vinculados a lo femenino como fuente primordial o a la manifestación de la vulnerabilidad o al dolor como espacio cerrado, como cuestiona el discurso oficial de esta arquitectura.

The Dammed, The Possessed and The Beloved (Los Condenados, Los Poseídos y Los Amados) es la siguiente intervención específica de Bourgeois que quiero destacar, y que en este caso realiza junto a la obra del arquitecto Peter Zumthor en el círculo polar ártico, próxima a Vardo, Noruega. Inaugurada en 2011, es de nuevo un espacio arquitectónico que ahora está en diálogo con el pabellón de Zumthor, y juntos conforman el llamado *Steilneset Memorial*⁵²⁹, un memorial a la orilla del Mar de Barents que recuerda la caza de brujas que en el siglo XVII recayó sobre una pequeña comunidad de pescadores en la que 91 personas fueron quemadas acusadas de brujería. Que la mayoría de ellas fueran mujeres fue un hecho que interesó especialmente a Bourgeois, ya que lo relacionó con otras formas de violencia de género contemporáneas como el apedreamiento de algunos fundamentalistas musulmanes o la deformación del rostro con ácido⁵³⁰.

Zumthor —que afirma contundente que el diseño trata en primer lugar de los aspectos emocionales, los únicos que busca y le movilizan⁵³¹— hace un recinto de 125 metros de largo

⁵²⁷ STORR, R.; HERKENHOFF, P. y SCHAWATZMAN, A., *op. cit.*

⁵²⁸ BAL, M. (2006): *Una casa para el sueño de la razón. (Ensayo sobre Bourgeois)*, Murcia: Cendeac, col. Ad Literam, pág. 110.

⁵²⁹ BELL, J. (2011): «Steilneset by Peter Zumthor and Louise Bourgeois». Disponible en línea en: <<http://www.wallpaper.com/architecture/steilneset-by-peter-zumthor-and-louise-bourgeois/5336>>. (Consultado en enero de 2013).

⁵³⁰ BOMSDORF, C. (2011): «An unlikely countryside alliance», *The Art Newspaper*, núm. 229, noviembre, pág. 53.

⁵³¹ Entrevista a Peter Zumthor, en S. HOFMEISTER (2013): «Sense of Place. The sculptor in Zumthor», *DAMN*:

inspirado en los anaqueles que se utilizaban para secar la pesca, un bastidor con puntales de madera cruzados que soportan al pabellón suspendido.

El interior está forrado con un tejido de fibra de vidrio que recuerda a la lona empleada en las embarcaciones locales, y aloja 91 ventanas, una para cada víctima, que es recordada con su nombre, acusación y confesión. El arquitecto eligió la ubicación de cada una de las víctimas en su ventana correspondiente lanzando un dado, un método igual de arbitrario que el que selló el destino de las víctimas.

IMAGEN 95: Vista general del emplazamiento del *Steineset Memorial*, con el pabellón blanco de Peter Zumthor y *The Dammed, The Possessed and The Beloved* de Louise Bourgeois. Zumthor tiene por objetivo hacer visibles las historias del lugar a través de la arquitectura, historias que son el material en bruto para su trabajo⁵³².



Por su parte, Bourgeois destaca como siempre por el ángulo específico de su mirada, a través de la que no nos habla tanto de las víctimas, de lo que ya se ocupa el pabellón del arquitecto, sino del dolor de esas víctimas, es decir, pone en primer plano la emoción consecuencia de un acto cruel que es con la que construye su obra. En un cubo de cristal ahumado, cubierto pero abierto a las inclemencias del territorio, crea un espacio interior envuelto por la luz negra filtrada por el cristal; un recinto definido por la sencillez formal cuyo centro es un chorro de fuego que nace de una silla cercada por un anillo de cemento de un metro de altura y rodeada por siete espejos que evocan a las familias que fueron arrasadas por el fuego. Como no tiene iluminación artificial, por la noche se hace bien visible.



IMAGEN 96: Vista del interior del cubo de cristal negro de aristas abiertas con la silla y la llama en el centro rodeada por espejos que multiplican el efecto del fuego.

Magazine on Contemporary Culture, núm. 36, enero-febrero de 2013, págs. 28-34.

⁵³² HOFMEISTER, S. (2013), *op. cit.*

De nuevo, la cotidianidad de una emoción violenta se muestra en el uso de un objeto doméstico familiar y hace con ese sentimiento no una interpretación abstracta o desligada de las vidas concretas, sino próxima y real. La silla es un objeto hogareño que nos remite a un entorno conocido, a una casa en la que se te invita a sentarte, a estar o compartir, es decir, te ves impulsada a ponerte en la piel del otro, un vecino; se trata de un ritual conocido, lo que favorece que la implicación con la situación sea más fácil. Cuando en esa silla descansa un chorro de fuego, el lugar de abrigo primordial es alterado de un modo violento y antinatural: ahí donde tenía que haber cobijo nace un lugar depredador, en este caso, el propio pueblo. El referente inmediato para esta obra es una de sus Células/Celdas; *Celda (doce espejos ovales)*⁵³³, de 1998, en la que doce espejos ovales y doce sillas dibujan un extraño espacio de interrelaciones distorsionadas. El anillo de espejos vuelve a aparecer en la instalación *I Do, I Undo, I Redo* en la Turbine Hall de la Tate Modern en el 2000⁵³⁴.

3.1.2. Haegue Yang, lugares que son estados de ánimo

Haegue Yang⁵³⁵ es una artista de Seúl, Corea del Sur, que ha realizado diversas instalaciones e intervenciones específicas directamente relacionadas con las emociones. Una trayectoria en la que anteriores a estos *site-specific* destacan otras obras en las que el material de trabajo son su propia experiencia y las emociones generadas en lugares en los que ha vivido temporalmente. Se trata de videos como *Unfolding Places, (Desplegar lugares)*, 2004, de 18 minutos de duración y filmado en Londres y en Seúl; *Restrained Courage, (Valentía Contenida)*, 2004, también de 18 minutos y filmado en Amsterdam, Fráncfort, Londres, Seúl y Berlín; y, por último, *Squardering Negatives Spaces (Malgastando Espacios Negativos)*, este último de 29 minutos filmado en Brasil.

Estos videos son una investigación sensorial de varias ciudades⁵³⁶ en las que observa tanto las relaciones sociales y los vínculos emocionales como la luz, la temperatura, los olores, los sabores y los sonidos que son interpretados como agentes activos del medio por su capacidad de incidir sobre nuestras vivencias y, por lo tanto, de definir las variables del entorno desde el que se siente, piensa y actúa. Son crónicas de las sensaciones, de los estados de ánimo tan en

⁵³³ BAL, M., *op. cit.*, IMAGEN 25.

⁵³⁴ *I Do, I Undo, I Redo*. Disponible en línea en: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-louise-bourgeois-i-do-i-undo-i-redo>>. (Consultado en julio de 2013).

⁵³⁵ Nacida en 1971, su página web, muy completa, es: <<http://www.heikejung.de/>>. (Consultado en septiembre de 2012).

⁵³⁶ HEFFLEY, L. (2008): «Artist Haegue Yang at Redcat», *Los Angeles Times*, 16 de julio. Disponible en línea en: <http://www.heikejung.de/Yang_2008_LATimes.pdf>. (Consultado en septiembre de 2012).

tránsito como ella misma o incluso de los puros impactos sensoriales. Unas ciudades como «lugares [que] eran objeto de intensas emociones, como el entusiasmo, la compasión y cosas similares»⁵³⁷ porque «el estado de ánimo y la forma de ver la vida de una varían en función del entorno»⁵³⁸; unos lugares nuevos y desconocidos que se perciben desde el desconcierto, la soledad, la fugacidad y la saturación sensitiva con una paradójica sensación de banalidad inquietante, pero extraordinaria.

«Aunque parezca una divagación, debemos de centrarnos en un punto claro. Este punto es una historia sobre un territorio de constantes idas y venidas»⁵³⁹.

Como ya ha ocurrido con otros artistas, y tal y como se comenta en la introducción de esta investigación, estudiar la pulsión de lo emocional como motor y propósito de la práctica artística empuja a leer con atención los relatos de los propios artistas, algo que en el caso de Yang es fácil de lograr porque la artista realiza habitualmente textos, guiones y discursos, a veces recitados por actores o *performers*, que escribe desde el conocimiento abierto y confiado de su propia vulnerabilidad ya que es consciente de que lo característico en la comunicación es la fisura:

«Seguramente podrán encontrar muchas definiciones y calificativos para describir mi trabajo de un modo que se apropiado, conciso y exacto. Por ejemplo, como Arte Conceptual paradisciplinar, como Arte Fluxus aplicado, como investigación socio-étnica de carácter privado de los espacios urbanos [...] Pero antes que todo eso preferiré mi discurso personal. Tendría que hacer más veces este discurso superfluo [...] me he oído a mí misma»⁵⁴⁰.

Haegue Yang se siente atraída por lo que llama los aspectos anárquicos del problema, que son precisamente los que la hacen receptiva y permeable a un contexto en el que «si no te concentras o tienes la mente abierta, las emociones no pueden penetrar más allá de la superficie de la experiencia»⁵⁴¹, una apelación a la vivencia no mecánica y completa que recuerda a la

⁵³⁷ HAEGUE, Y. (2004): Texto para *Unfolding Places* [vídeo], en *Desigualdad Simétrica*, Cat. Exp. (2009), Bilbao, Sala Rekalde Aretoa, pág. 44.

⁵³⁸ *Ibidem*, pág. 45.

⁵³⁹ *Ibidem*.

⁵⁴⁰ HAEGUE, Y. (2005): «Una reflexión actual sobre mí misma». Discurso de inauguración del 26 de agosto de 2005, 20 minutos, *Cremer Prize* (2005), Westfälisches Landesmuseum, Münster, Alemania. En Cat. Exp. (2009), *op. cit.*, pág. 88.

⁵⁴¹ HAEGUE Y. (2004): Texto para *Unfolding Places*, *op. cit.*, pág. 45.

noción de experiencia plena de Dewey⁵⁴². Con estas obras Yung está definiendo la mirada que desarrollará en trabajos sucesivos, esto es, la consideración de que es la vivencia personal la que define el espacio, una subjetividad que recuerda a la afirmación de Louise Bourgeois de que el espacio es una metáfora de la experiencia⁵⁴³.

La artista filma la inmersión en el caos urbano, en los espacios sin nombre, sin memoria y sin sentido aparente que producen sensaciones de desorientación e incertidumbre ante el flujo veloz de una deriva que no empuja a la contemplación, sino a un desafío casi animal de «domesticar ese territorio desconocido»⁵⁴⁴ que se percibe como salvaje y en el que buscar un lugar en el que vivir es otro modo de actuar sobre ese territorio. Su material audiovisual es la vida cotidiana, las voces de las personas con las que se cruza, el espacio sonoro de conversaciones del que está excluida por su propia cobardía que nace de la vacilación entre el temor, la fragilidad y la necesidad de apego:

«[C]uando estoy sola, me asalta un creciente temor [...] Lo único que es exclusivamente mío es la soledad total. Es el aislamiento. La libertad que me proporciona la soledad [...] en la que no puedo compartir el dolor ni recibir el consuelo de otros»⁵⁴⁵.

Un material que tiene en la experiencia de tránsito su punto de partida, y cuyo objetivo es captar los estados de ánimo que se producen en estos traslados, en una sucesión de desapariciones que la artista compara con variaciones de la muerte pero que «si lo analizas con mayor profundidad desaparecer es más cruel. Porque desaparecer implica la posibilidad de volver»⁵⁴⁶.

En estas filmaciones se visibiliza una identidad frágil, sin solidez ni peso, en la que parece que los procesos de la emoción no pueden articularse confortablemente con lo cognitivo y con la memoria, al ser todos ellos desplazados permanentemente por los impactos y colapsos de un entorno incierto que no permite concentrar certidumbres en una conciencia desorientada:

«El movimiento como un proceso permanente de pérdida y recuperación del equilibrio [...] creo que es interesante extender esta idea de movimiento físico

⁵⁴² Vid. supra págs. 129 y 134.

⁵⁴³ Vid. supra pág. 231.

⁵⁴⁴ HAEGUE, Y. (2004): Texto para *Unfolding Places*, op. cit., pág. 45.

⁵⁴⁵ HAEGUE, Y. (2004): Texto para *Restrained Courage* [vídeo], en Cat. Exp. (2009), op. cit., pág. 55.

⁵⁴⁶ Ibídem.

al movimiento espiritual o emocional cuando tu corazón se mueve, cuando se produce un movimiento en la sociedad, tiene lugar la misma pérdida y recuperación del equilibrio.»⁵⁴⁷.

Ahora se pueden comprender con más claridad las instalaciones posteriores que realiza entre 2006 y 2009, las llamadas *Series of Vulnerable Arrangements* (*Series de Acuerdos Vulnerables*). Se trata de diecisiete instalaciones en las que configura diversos espacios multisensoriales; se podría argumentar que todo espacio real lo es en tanto que es captado a través de los cinco sentidos, ahora bien, en el caso de Yang este adjetivo es especialmente adecuado porque la artista enfatiza y combina diferentes tipos de materiales que aportan información precisa a través de los sentidos para de este modo percibir un espacio definido no solo con la vista, sino también con el sonido, la temperatura y el olor, que a menudo es a propósito de algún alimento. Añadir que es interesante recordar ahora lo que se abordó en el capítulo II en relación a los espacios des-sensualizados del mundo contemporáneo y al progresivo empobrecimiento o embrutecimiento de nuestra experiencia sensible⁵⁴⁸, esta extraña deriva es la que permite que la fabricación de espacios sensitivos como los de la artista cobren sentido para este contexto. Por otra parte, son instalaciones en las que, con materiales industriales y objetos en serie cotidianos, como por ejemplo cierto tipo de lámparas que dan un aspecto remoto o enigmático al espacio, se hace referencia a los entornos domésticos, a los lugares de la convivencia, pero también de la soledad y de la incomunicación.

La primera de ellas es *Series of Vulnerable Arrangements - Blind Room*, (*Series de Acuerdos Vulnerables - Habitación de Ciegos*), 2006. Se trata de varios espacios semiconectados, que provocan una sensación permeable de intimidad, que revelan igual que ocultan, envueltos entre persianas de aluminio suspendidas, con ventiladores eléctricos, una mesa, algunas sillas y emisores de esencias del tipo «hierba recién cortada» o «humedad». En inglés la palabra *blind* tiene varias acepciones, entre ellas «ciego» y «persiana», que en esta instalación son contenidos que trabajan conjuntamente. Para Yang la persiana es un filtrador de luz, pero también una metáfora de la ambigüedad, la del espacio, la de los límites y también de la ambigüedad de las relaciones humanas, de lo que se comparte y de lo que no y, en definitiva, de las emociones.

En la instalación hay también tres pantallas de video con voces que narran anécdotas de viejos encuentros, impresiones sobre la búsqueda del lugar, del sentirse nativo o extranjero.

⁵⁴⁷ HAEGUE, Y. (2009): «Una conversación extensa y excesiva», en Cat. Exp. (2009), *op. cit.*, pág. 155.

⁵⁴⁸ *Reivindicar los sentidos*, pág. 80.

La artista crea un lugar frío con marcas de vida, cierto, pero un lugar de extrañamiento para hablar de las conexiones ciegas, del tanteo y del propósito de encuentro, es decir, por una parte, de la necesidad del otro, por la otra, de la torpeza de los encuentros, del miedo a la soledad, pero también del miedo al apego; la suma de estas emociones es el principio que impulsa esta obra que muestra, en definitiva, la desorientación e inseguridad de los afectos contemporáneos, una obra que recrea y fuerza también una sensación de habitabilidad que nada tiene de acogedora.

En 2008 realiza *Series of Vulnerable arrangements - Shadowless Voice over Three* (*Series de Acuerdos Vulnerables - Voz superpuesta sin sombra tres*). Aquí la configuración del espacio viene definida por tres entornos articulados con el uso de persianas negras y de colores, pantallas de espejos y haces reflectantes que, junto al sonido y los olores de aire fresco, hierba recién cortada, tierra, estiércol, pan francés, cafetería, mantequilla de ajo e incienso, modelan el lugar de la intervención. Mientras que en uno de los ámbitos destacan dos potentes focos de luz blanca, el otro contiene un micrófono para que el público lo pueda activar con su voz, lo que a su vez acciona seis focos que se mueven e interrumpen temporalmente la iluminación programada para la instalación, de modo que se acentúa la relación subjetiva entre el espacio y el visitante.



IMAGEN 97 e IMAGEN 98: Haegue Yung. *Series of Vulnerable arrangements - Shadowless Voice over Three*. 2008. Desigualdad Simétrica. Sala Rekalde, Bilbao. Dos detalles.

En esta obra se pueden encontrar la mayor parte de las constantes de los espacios emocionales⁵⁴⁹ con luz, sonido, olor y tacto de Yang, como son el uso de la luz blanca y del color luz como materiales espaciales móviles, el uso de pantallas de video, de dispositivos de sonido y otros elementos interactivos que transforman la luz a través del sonido, el aspecto precario e inestable de sus espacios, la configuración fragmentada y de límites difusos por el uso de persianas o espejos y, por último, la utilización de objetos industriales, desde ventiladores, bombillas, focos, cables, difusores, micrófonos hasta pucheros. Es con este lenguaje tecnológico y fabril con el que Yang elabora sus lugares frágiles para perseverar en los desencuentros.

Otra de sus instalaciones es *Series of Vulnerable Arrangements - Voice and Wind (Series de Acuerdos Vulnerables - Voz y Viento)*, 2009. De nuevo las persianas venecianas, esta vez dibujando un laberinto, construyen un lugar en el que se condensan los olores cuando se detienen seis ventiladores programados que producen a intervalos rachas de aire que alteran la pasajera estabilidad de las persianas suspendidas, unas barreras físicas ingravidas y permeables tanto para la mirada como para el viento. Esta vez la luz natural sustituye el montaje teatral de otras instalaciones que ahora desplaza la coreografía del espacio a la inestabilidad que produce el aire y el movimiento de las celosías.



IMAGEN 99 e IMAGEN 100: Haegue Yung, *Series of Vulnerable Arrangements - Voice and Wind*, 2009. Pabellón de Corea. 53.ª Bienal de Venecia. Dos detalles.

Esta serie de instalaciones tienen un cierto carácter de lugares de acumulación, de barullo de objetos y cables; son espacios de urgencia que de algún modo comparten el mismo lenguaje inestable de los puestos de mercadillo y, si bien por un parte hacen referencia a los ámbitos

⁵⁴⁹ ANDREWS, M. (2009): «Hacia las *Blind rooms* de Haegue Yang», en Cat. Exp. (2009), *op. cit.*, págs. 227-235.

privados, por otra son lugares que por su lenguaje y materiales son tratados como espacios públicos.

«Supongo que partía de un concepto pequeño burgués del hogar, del espacio privado donde puedes recargarte para salir luego al mundo. Sin embargo, para el individuo ese espacio privado puede ser un campo de batalla»⁵⁵⁰.

El espacio íntimo está atravesado por las jerarquías de dominio que son fuerzas políticas y, por lo tanto, organizadas desde el espacio de lo público. Yang está interesada en esa dimensión social y política de las emociones. Esto puede hacernos reflexionar sobre aquellas emociones personales que, de hecho, son socialmente clandestinas, y lo son no porque estén fuera de norma, sino porque la norma dicta que no son relevantes, oportunas o eficaces; sin embargo, también podemos considerar que quizá esto ocurre porque las emociones son fuerzas demasiado poderosas que suscitan movimientos incontrolables muy vinculados a la individualidad, una diversidad que lo colectivo ha dado tradicionalmente muchas muestras de no saber gestionar cómodamente. Más allá de la dificultad individual que supone la asignación de sentido o valor a las emociones personales, no se pueden ignorar los marcos culturales incapaces de incorporar los sentimientos como el material legítimo de nuestras vidas y, por lo tanto, de nuestros actos y conocimientos.

«En muchos ámbitos nos ceñimos a un marco basado en el modelo de la lógica y el progreso. Este marco suele mostrarse incapaz de incorporar los sentimientos privados o efímeros. ¿Cómo suscribir el arte y la cultura desde una postura progresista sin dejar de lado el básico problema del sufrimiento?»⁵⁵¹.

La siguiente obra de la que voy a hablar se realiza fuera del marco institucional en 2006, en un espacio abierto y habitual del territorio urbano; es una intervención en una casa abandonada, un lugar anómalo llamado *Sadong 30*, en Sa-Dong, 30-53, Incheon, Corea. Incheon es una ciudad satélite de Seúl donde se encuentra esta casa deteriorada de estilo japonés. El carácter atemporal del abandono es lo que indujo a Yang a abordar esa suspensión del tiempo con la incorporación de algunos objetos como habitantes de la ruina, como, por ejemplo, un reloj de pared de diseño con la secuencia de numeración alterada, unos elementos que al pretender

⁵⁵⁰ HAEGUE, Y. (2009): «Una conversación extensa y excesiva», en Cat. Exp. (2009), *op. cit.*, págs. 133-163.

⁵⁵¹ HAEGUE, Y. (2004): *Performance* de apertura y discurso para la Bienal de Busan, Corea, en Cat. Exp. (2009), *op. cit.*, pág. 79.

dar cierta vida a la casa todavía insistían más en su precariedad. De este modo, la experiencia del mutismo, de la fragilidad del espacio, la sensación de olvido y desconocimiento quedaba acentuada al integrar pequeñas acciones que se sumaban a los autores principales del lugar, el abandono y el tiempo detenido que ha establecido su propio dominio en este lugar⁵⁵².

La vulnerabilidad de la casa es señalada a través de objetos que parecen otros tantos restos; bombillas colgadas, ristas de luces, espejos, *origamis*, un secador envuelto en tela, un ventilador, botellas de agua, crisantemos, un banco de madera, pinturas fluorescentes y maderas amontonadas. Yang se dedica de algún modo a captar y a valorar el estado de ánimo que provoca ese espacio, al que enfatiza con elementos que parece que ya estaban allí antes de llevar a cabo cualquier propósito artístico; de hecho, el origami es el material con mayor definición, frente a otros como el banco de madera o la nevera que se adaptan al aire viejo y destartado de toda la casa. Este lugar sigue siendo un territorio incierto que provoca emociones inquietantes como el que aparece en sus videos, un lugar que se deshilacha y que impulsa a una experiencia de conquista; también tiene uno de sus actores habituales, el paso del tiempo que interfiere de un modo directo en la percepción y el sentido de ese lugar, con lo que su manera de actuar sobre él es devolverle ciertas huellas de experiencias posibles que lo vuelvan más humano, más resistente y, por lo tanto, más desolado y, en palabras de la propia artista, más enternecedor.



IMAGEN 101 e IMAGEN 102: Vista de una habitación de Sadong 30, con estrellas, poliedros y maclas poligonales de papel dispersos por el suelo o colgados del techo. Patio con terraza cubierta. Dos detalles.

⁵⁵² HAEGUE, Y. (2004): Texto para *Squandering Negative Spaces* [video], en Cat. Exp. (2009), *op. cit.*, pág. 68.

Para acabar con los lugares que son estados de ánimo de Haegue Yang, es una artista consciente del contexto artístico y de algunos de sus hábitos que tienden a dejar sin voz al artista, para así poder trabajar con el material que este produce sin interferencias que puedan hacer vacilar una teoría ocurrente o una reflexión que se pretende autónoma por parte de comisarios y gestores culturales. De ahí que sorprenda la sinceridad y frescura de los discursos de Yang en general y, en concreto, en este que se detienen en un hecho de gran valor para esta tesis, al explicitar que para ella lo específico es la emoción:

«[en relación a los encargos de las bienales] en lugar de ese tipo de “especificidad de emplazamiento” que producen artistas instruidos y autoengañados, me gustaría defender otra: la expresión experta de emociones incómodas y banales pero universales, o el producto de la reacción del individuo, con sus propias emociones personales y subjetivas, ante unas condiciones determinadas para un espacio concreto. ¿No es este el tipo de “especificidad de emplazamiento” que necesitamos? ¿[...] la única metodología que puede adoptar un artista?»⁵⁵³.

Como se ha visto en el anterior capítulo, científicos, antropólogos y filósofos afirman que las emociones están adheridas a la realidad que las ha provocado en una unidad de sentido inevitablemente interrelacionada, de modo que cuando Yang trata las emociones de las experiencias cotidianas está haciendo también un dibujo del mundo, un apunte en el que las relaciones con la realidad parten fundamentalmente de una «lógica sensorial de movilidad, vectores y pliegues»⁵⁵⁴, vectores que son las líneas de fuerza del ánimo y pliegues que son las vivencias, a lo que luego aplica un lenguaje escultórico sensorial.

En este campo de fuerzas emocional también hay espacio para sentimientos vacilantes, incómodos o penosos previos a las palabras y que habitan en los espacios fragmentados de lo sentido. Sus instalaciones son interiores tratados, como teatros públicos, espacios asimétricos que desencajan los lugares, persianas para miradas oblicuas, luces que limitan, amplían o interfieren; todo ello para instalarse en una estructura cualquiera de un modo conflictivo, es decir, constituyéndose en anomalía porque es el contexto el que la convierte en una desviación de su propia lógica insólita e incompleta.

⁵⁵³ HAEGUE, Y. (2004): *Performance* de apertura y discurso para la Bienal de Busan, Corea, en Cat. Exp. (2009), *op. cit.*, págs. 78 y 79.

⁵⁵⁴ ANDREWS, M. (2009): «Hacia las *Blind rooms* de Haegue Yang». En Cat. Exp. (2009), *op. cit.*, pág. 231.

3.2. Espacios emocionales, estudio de casos

Tras destacar dos trayectorias escultóricas en las que lo emocional es el primer criterio de creación, ahora quiero incluir algunas obras en el territorio en las que la presencia de lo emocional es un material activo, si bien en diferentes grados, a la hora de crear el espacio.

3.2.1. La Folly de Ambasz: un pliegue en el terreno donde Emilio es feliz

El arquitecto y diseñador argentino Emilio Ambasz⁵⁵⁵ fue invitado a participar en la exposición «Follies. Arquitectura para el paisaje de finales del siglo xx», en Nueva York, 1984. Junto a su proyecto para una *folly* el arquitecto escribió un pequeño texto⁵⁵⁶ que es a través del que interpreto su proyecto como un modelo ideal de un lugar para el bienestar, la calma y la alegría, un cobijo en el que albergar los sentimientos de pertenencia y serenidad junto con la armonía sensorial.

En una geografía plana y uniforme como un papel ilimitado —«en algún punto de las fértiles llanuras de Texas o en la provincia de Buenos aires»— Ambasz imagina una discontinuidad para esa horizontalidad, el deslizamiento de un estrato hacia el interior que de este modo abre un pliegue habitable en el terreno.

IMAGEN 103: Ambasz. La entrada es señalada por un baldaquín de tres columnas que sustentan un limonero.

El lugar dibujado por el arquitecto es un espacio sumergido en la tierra al que se accede por un patio cuadrado y abierto que tiene en dos de sus lados un claustro donde «protegido del sol y resguardado del viento, podía sentarme a leer, a dibujar o simplemente a pensar». El vacío tallado en el plano horizontal



⁵⁵⁵ Web personal disponible en línea en: <www.ambasz.com>. (Consultada en julio de 2013).

⁵⁵⁶ Todas las frases entrecomilladas de este epígrafe corresponden a su texto publicado en: ARCHER, J. B. «Follies», *Arquitectura para el paisaje de finales del siglo xx*, Cat. Exp. (1984), Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, págs. 34-37.

es un recinto para el contento que sugiere silencio y también un lugar de retiro para la quietud y la soledad. El patio tiene en su centro una montaña y una diagonal que divide el hueco en dos mitades, una con agua y otra sólida.



IMAGEN 104: Ambasz. Montaña, diagonal, agua, poza, masa de vapor suspendida y arco iris.

Una balsa le permite el acceso al claustro y también a una cueva de la montaña con una abertura cenital. Este claustro limita por el exterior con el agua y por el interior con distintas alcobas en las que se guardan los juguetes de la infancia y todo tipo de cachivaches en los que sedimentar su memoria. En la alcoba que se encuentra opuesta al limonero se abre un túnel «de la altura de un hombre, que conducía a una hoya abierta llena de niebla fresca. Nunca comprendí el origen de esta niebla, que producía invariablemente un arco iris».

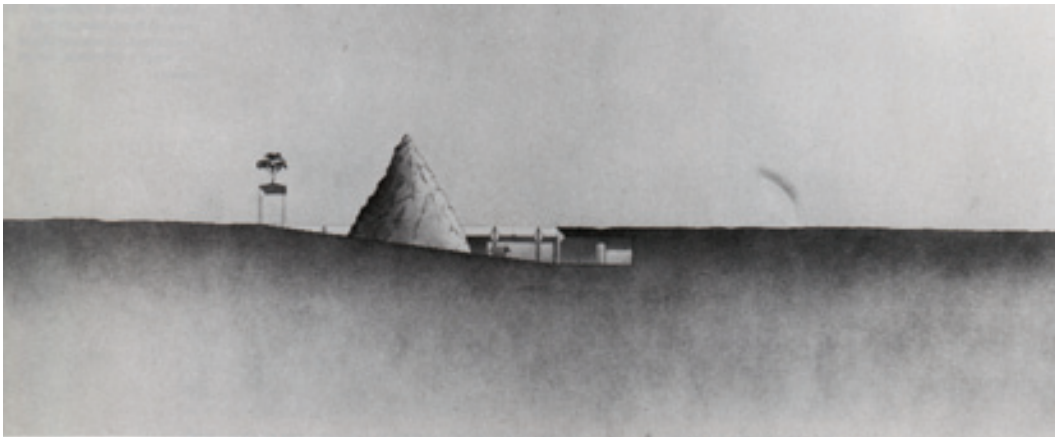


IMAGEN 105: Ambasz. Sección del terreno, pabellón, montaña, pliegue y vapor.

En el último cuarto del siglo xx se produjo una revitalización de la *folly*, en consonancia con la crítica al racionalismo funcionalista de la modernidad. Una revitalización que para Maderuelo se sitúa «fuera de la razón y fuera de la ciudad»⁵⁵⁷, un lugar sin tiempo símbolo

⁵⁵⁷ MADERUELO, J. (2008): *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Madrid: Akal, pág. 347.

de la felicidad o de la enajenación de la realidad cotidiana. Cabe preguntarse si esta supuesta enajenación es la que ocurre en la *folly* o si, por el contrario, esta *folly* es una señal de la enajenación que habita en nuestros espacios para la vida.

Por otra parte, es en la *folly*, conocida desde la Ilustración y protagonista en muchos de los jardines románticos, donde «confluyen muchos años de esfuerzos de acercamiento entre arquitectura y escultura»⁵⁵⁸. Para la disciplina arquitectónica es un acto de autonomía liberado de la función utilitaria y en el que las funciones simbólicas y estéticas prevalecen.

Una *folly*, que puede traducirse como locura, disparate, extravagancia o absurdo, es en el ámbito de la arquitectura allí donde se permite la anomalía, de hecho, es donde se la espera, es decir, es una anomalía anunciada, el espacio que se cede para que aparezca lo inesperado, pues, incluso el orden necesita de vez en cuando un estímulo que refuerce su utilidad o, si se prefiere, es cuando la ilusión de orden finge un desorden controlado.

En cualquier caso, puede que tal orden se sepa precario y espere a que quede señalada su insuficiencia y, en este sentido, aparece el proyecto como una estrategia privilegiada para crear una *folly*, allí donde hay permiso para transformar el territorio a partir de un agente fundamental, la imaginación. El proyecto de intervención en el territorio de Ambasz es un espacio minucioso para materializar una red de sensaciones alrededor del placer del bienestar y que parece contener las palabras del escultor Santiago Mayo:

«Creo que el espacio [paisaje] en sí no es mas que la dimensión espiritual del hombre, sin la cual el mismo desaparecería»⁵⁵⁹.

Esta proximidad entre la imaginación, el placer, el espíritu y la pulsión de la belleza ya la plantea Edgar Allan Poe en su cuento *El jardín como paisaje*⁵⁶⁰ al hablar de nuevas formas de belleza puramente físicas, más allá de la música y de la poesía, el principio de un arte puro en medio de la naturaleza de un jardín:

⁵⁵⁸ Ibídem, pág. 348.

⁵⁵⁹ PARREÑO, J. M. (2009): «Este es un texto que se deshilacha», en *Monumentos para hormigas*, Cat. Exp. (2009), Segovia, Galería Artesonado.

⁵⁶⁰ El original *The Landscapegarden* fue publicado por primera vez en 1842 por Ladies Companion. ARCHER, J. B.: «Follies», *Arquitectura para el paisaje de finales del siglo XX*, Cat. Exp. (1984), Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, págs. 14-18.

«Podría existir un objeto en perfecta consonancia con este principio, un objeto inalcanzable por los medios con los que habitualmente cuenta la humanidad [...] Un auténtico poeta que dispusiera de recursos económicos muy poco comunes podría infundir a sus diseños, conservando al mismo tiempo el concepto de arte, interés o cultura, una belleza de tal amplitud y novedad que comunicase una sensación de intervención espiritual»⁵⁶¹.

Se incorpora lo espiritual aquí como una forma de la sensibilidad, es decir, del amplio espectro al que se le puede vincular, subrayo, solo a las emociones, una dimensión del sentimiento que ya ha surgido al hablar del jardín romántico. A través de él han aparecido en el epígrafe anterior⁵⁶² algunas de las tensiones generadas entre lo sublime y lo frívolo, entre la utopía y la ironía, entre la razón ilustrada que quería nombrarlo todo y los excesos próximos al amaneamiento de las grutas o de las cabañas del ermitaño, pero, a pesar de ello, la *folly* se convirtió durante el siglo XVIII en un objeto experimental para los arquitectos⁵⁶³, un juguete para la razón lúdica, es decir, el lugar donde es posible una relación con la concordia. La *folly* ofrece entonces un espacio de libertad, no solo formal, sino de actuación, y propone un mundo que para Vidler⁵⁶⁴ es al mismo tiempo estructura, sustancia y sentimiento.

La *folly* es la situación que contiene el programa de lo deseado en un contexto donde lo deseable es difícil de obtener. De alguna manera, la *folly* marca el horizonte de las fantasías y, por lo tanto, el de las carencias del contexto del que emergen. Y de igual modo que fueron laboratorios arquitectónicos y sociales para Ledoux, también hoy se pueden considerar contenedores de ideas que necesitan del espacio abierto de la naturaleza como estímulo para la imaginación, como material para la consonancia y como soporte de la libertad de los contenidos.

Sin embargo, esta intervención a modo de proyecto no se ajustaría del todo a la noción de fantasía pura. Por semejanza es inevitable vincularla a la obra que Ambasz diseñó en 1975 en una reserva natural próxima a Sevilla, la Casa de Retiro Espiritual, a la que el MOMA de Nueva York dedicó una exposición en el año 2006.⁵⁶⁵ Esta obra más que una casa es una idea,

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² *El jardín como espacio de libertad para el teatro de los sentimientos*, pág. 228.

⁵⁶³ VIDLER, A. (1984): «Historia de la folly», en *Cat. Exp.* (1984), *op. cit.*, págs. 10-13.

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

⁵⁶⁵ Web de la obra en línea en: <www.casaretiroespiritual.com>. (Consultada en julio de 2013).

una voluntad poética, y, si para Spinoza⁵⁶⁶ los afectos o las emociones se rigen por las leyes de la imaginación, la asociación y la razón, aquí el arquitecto materializa ciertas variaciones acerca de la integración, la armonía, la fortaleza y el bienestar, cuyas conexiones y deslizamientos hace habitar en el espíritu.

En cualquier caso, la *folly* de Ambasz expresa gratuidad a través de la ausencia de una razón utilitarista y tecnológica, lo que acentúa este valor de lo emocional del que estoy tratando. Una emoción que se traba con un elemento envolvente de todo el proyecto, la apelación constante al imaginario sensorial, desde la sombra y el viento hasta la niebla fresca y el agua, todo alude no solo a la vista, sino a la temperatura, al sonido de las ráfagas de aire, al olor del limonero, al tacto, y a la humedad de la piedra en la gruta. Es un lugar inmerso en la tierra en el que se restablece el equilibrio sensorial y, por lo tanto, se reinstaura el orden en nuestra conexión con la realidad y en nuestra capacidad de aprehenderla.

Un lugar en el que no hay conflicto ni con un entorno ni con el cuerpo, sino que, más bien al contrario, todo se organiza para una integración espontánea que permite sentir con todas las posibilidades y vivir con todas las habilidades para el bienestar. Con el apoyo de la propia voz del autor a través de su texto simple y directo, interpreto esta *folly* como una red de emociones que programan un estado, un estado también de los sentidos que a su vez deriva en un lugar que se presenta como una de las formas que puede tomar la felicidad.

3.2.2. *Memory and geography* o tatuar dos corazones en el territorio africano

La colaboración artística entre Doris Bloom y William Kentridge para la Bienal de Johannesburgo, Sudáfrica, de 1995 titulada *Memory and Geography* dio entre otros resultados las intervenciones *Heart* y *Gate*, que, si bien están ubicadas en el contexto del *Land Art*⁵⁶⁷, son también consecuencia de dos acciones artísticas⁵⁶⁸ que se muestran a través de videos, fotografías y otras publicaciones.

⁵⁶⁶ RIVERA DE ROSALES, J. (2011): «Spinoza y los afectos», *EXIT BOOK: Un Mundo de Afectos*, núm. 15, pág. 43.

⁵⁶⁷ KASTNER, J. y WALLIS, B. (1998): *Land and Enviromental Art*, Londres y Nueva York: Phaidon Press Limited.

⁵⁶⁸ CARMON POPPER, I.: «Memory and Geograpy: *Fire and Gate*, 1995 the first Biennial for Art, Johannesburg, South Africa». Archivo digital de la galería Umelfahem. Disponible en línea en: <http://umelfahemgallery.org/?page_id=26283>. (Consultado en abril de 2014).

Gate es un dibujo de 64 x 42 metros sobre un solar urbano con una forma esquemática del corazón realizado con fuego en una zona de suburbios de Newtown, Johannesburgo. Por otra parte, *Heart* se hizo sobre la extensión de una meseta en Walkerville, a 25 kilómetros de Johannesburgo, y se trata de un dibujo de 130 x 70 metros trazado con cal sobre una marca a fuego de una imagen anatómica del corazón humano atravesada por un camino y una carretera. Debido a sus dimensiones esta pieza horizontal bidimensional se percibe de un modo distinto si se observa desde el suelo, donde el dibujo es una red de líneas fluidas que apenas permiten intuir borrosamente una forma concreta, pero cuyos trazos recuerdan la delimitación en parcelas, o bien, si se percibe desde el aire, cuando es posible la interpretación global del dibujo como la anatomía de un corazón. Esta doble lectura es para los autores un símbolo de la complejidad de la realidad africana de la que participan ellos mismos —ambos son sudafricanos blancos, lo que en su país llaman *sudafricanos europeos*, si bien Blomm también es danesa— en un momento histórico en el que Sudáfrica, un país definido por su imbricación de culturas y cruce de identidades, logra acabar con el *apartheid* y con su sistema político de exclusión y dislocación social resultado del colonialismo europeo.

En un contexto de intensa transformación sociopolítica estas intervenciones acaban siendo un caso más que señala una de las paradojas que se han comentado a lo largo de este estudio, la presencia manifiesta de un trabajo realizado con y desde lo emocional pero que, sin embargo, no es descrito a través de este hilo conductor ni por parte de sus autores ni tampoco por parte de la crítica del arte en general, en un extraño ejercicio de obviar lo evidente.

Esta afirmación se apoya entre otros en un texto inédito de los propios artistas, *Heart and Gate*⁵⁶⁹ en el que no se menciona ni una sola vez el contexto en el que ha cobrado sentido la elección de la imagen de un corazón como núcleo de la obra, que en ambas intervenciones es la imagen que define el centro de los espacios dibujados.

⁵⁶⁹ BLOOM, D. y KENTRIDGE, W. (1995): «Heart and Gate», en J. KASTNER y B. WALLIS, *op. cit.*, pag. 220.



IMAGEN 106 e IMAGEN 107: *Heart y Gate*. Para la crítica del arte Rosengarten⁵⁷⁰ las respectivas localizaciones de ambas intervenciones señalan la dualidad entre lo interior y lo exterior. Una dualidad que se puede extender a la naturaleza urbana y natural.

En este texto afirman, por una parte y de un modo genérico, que el contenido de las obras es un diálogo, sin embargo, establecen su significado vinculándolas con el *Land Art* y con lo que de concepto tiene el paisaje, mientras que su dimensión sensible y el valor de la subjetividad en él, incluso la de sus propios autores, se hace invisible. Si es cierto lo que afirma Isamu Noguchy⁵⁷¹ de que el escultor es aquel que ordena y anima el espacio al darle un sentido, en este caso el significado específico de la intervención a través de una forma tan característica parece ser obviado por sus autores. Y, sin embargo, esto no hace desaparecer el dibujo de un corazón gigante sobre la tierra de África.

Me detengo en este factor porque, de hecho, son Blomm y Kentdrige quienes subrayan con énfasis que su compromiso no es subjetivo, ya que el *Land Art* traslada su trabajo fuera del dominio de lo que llaman la verdad personal y del propio artista individual. De esta manera, asocian la exterioridad de una intervención en el territorio, y su escala, con la negación de la esfera privada y con lo que consideran una consecuente atención plena al mundo. Como

⁵⁷⁰ ROSENGARTEN, R. (1995): «Inside Out», *Frieze*, issue 23. Archivos digitales disponibles en línea en: <http://www.frieze.com/issue/article/inside_out1/>. (Consultado en abril de 2014).

⁵⁷¹ NOGUCHY, I. (1946): «Artist statement», en D. MILLER (ed.) (1946): *Fourteen Americans*, Nueva York, The Museum of Modern Art, pág. 39, en J. KASTNER y B. WALLIS, *op. cit.*, pág. 206.

ya se ha comentado, la inercia a marginar a las emociones —o a sobreentenderlas para luego olvidarlas— puede ir de la mano de las dificultades para estabilizar lo emocional en el espacio colectivo y más aún en un marco histórico con una alta densidad política. Sin embargo, no es por el carácter paradójico entre el discurso y las obras por lo que me detengo en ellas, sino por su capacidad de hacer circular significados vinculantes entre lo emocional y el territorio. Por esto, es oportuno reflexionar en relación a los otros significados que moviliza, además de los ya mencionados y considerados por sus autores.

Es precisamente por la evidencia visual directa aunque no contextualizada de dos corazones grabados en el suelo por lo que considero que *Heart* y *Gate* son intervenciones en las que lo emocional forma parte del contexto que les ha dado origen y también su propósito final. Una interpretación que también se apoya en la información de la crítica de arte sudafricana Ruth Rosengarten⁵⁷², quien, al describir que la colaboración entre los dos artistas comenzó a través de un diálogo alrededor de las afinidades y divergencias de sus respectivas experiencias y recuerdos como nativos de Sudáfrica, reflexiona sobre el contenido de los dibujos de esos corazones centrales sobre el territorio a los que considera como el verdadero asiento para sus memorias.

Este comentario fortalece lo que de emocional contiene esta colaboración artística que al organizarse alrededor de las imágenes de dos corazones —que por su tamaño bien podrían aludir al centro del cuerpo social— están refiriéndose al territorio de la intersubjetividad a través de una emoción transversal que conecta a los distintos estratos sociales, políticos o étnicos con el lugar que habitan. Es oportuno recordar ahora las aportaciones de la neurociencia a propósito de las emociones como matriz fundamental a través de la que se establecen el resto de las conexiones, es decir, las emociones son funcionales porque al activar y procesar la memoria lo que provocan es la construcción y el aprendizaje de una realidad coordinada desde un fundamento de valor que clarifica las opciones. Entonces, en un entorno de liberación y de cambio radical de las dinámicas colectivas del territorio común, el anclaje a una emoción social primaria de regeneración del bienestar no deja de actuar sino de referente básico, un anclaje fuera, en cierta medida, del poder de los actores políticos habituales.

La alusión que hacen los artistas a África como un territorio complejo del que occidente ha construido un relato que no se ajusta a su realidad, del mismo modo que al recorrer *Heart*

⁵⁷² ROSENGARTEN, R. (1995): «Inside Out», *op. cit.*

no se comprende globalmente su forma, indica que el corazón es una marca no inocente a propósito de un territorio histórico de relaciones conflictivas con sus antiguos colonizadores. De hecho, el propio Kentridge ya había trabajado sobre las tensiones, tan manifiestas en su país, entre el poder, el dominio y la libertad. Por su parte, Bloom integraba en su obra las influencias africanas y europeas para trabajar alrededor de los símbolos culturales y el lenguaje.

Sudáfrica, tras años de aislamiento y violencia por el *apartheid*, realiza sus primeras elecciones libres en 1994, y un año después como estrategia para reiniciar un diálogo internacional, inaugura la 1.^a Bienal de Johannesburgo, acontecimiento en el que participan Blomm y Kentridge en representación de Dinamarca. Es sintomático de las dificultades del proceso que la 2.^a Bienal fuese cerrada un mes antes de su clausura alegando problemas económicos y que no se haya vuelto a reestablecer⁵⁷³.

La elaboración de dibujos monumentales sobre esta geografía, realizados en un primer momento a fuego, remiten a la idea del tatuaje, en este caso en la piel del territorio. Una incisión que con el uso del fuego tiene connotaciones de marca incisiva, de cicatriz sobre el cuerpo del país. La reiteración de un símbolo —y de dos formas y dos lugares— a propósito del corazón y, por lo tanto, a propósito de los vínculos de afecto, solidaridad y pertenencia, insisten en estos valores de optimismo vital en un momento histórico de transición, una marca que propone la sintonía para un diálogo cordial con la que se quiere visibilizar sobre un territorio agredido por las convulsiones sociales la apertura hacia una renovación de la comunidad que lo construye. Un diálogo empático entre arte y territorio como se manifiesta cuando Blomm y Kentridge se refieren en su texto a cierto principio ceremonial que subyace en su obra y que no puedo sino relacionar con el contexto cultural en el que inciden. Un territorio físico, histórico y emocional efímeramente transformado a través de una intervención escultórica que pone en el centro de atención una emoción común cuyas consecuencias son también políticas.

⁵⁷³ Desde ese momento no ha habido más Bienales de Johannesburgo. La institución organizadora, el Africus Institute for Contemporary Art (AICA) ha sido disuelto en el interín. Datos del portal *Universes in Universe* ocupado en el movimiento artístico de América Latina, Asia y África. Disponible en línea en: <<http://universes-in-universe.de/car/africus/espanol.htm>>. (Consultado en abril de 2014).



IMAGEN 108: *Transborderline*. Roma. 2000.

3.2.3. *Transborderline global game*: la libre circulación del deseo en territorios dislocados

Stalker/Osservatorio Nomade es un colectivo de artistas y arquitectos que utilizan la producción artística para provocar interferencias entre las comunidades y el territorio, atentos a las realidades marginales u olvidadas del entorno, utilizan la inestabilidad y la mutación como material de trabajo. En el año 2000 programan el *Transborderline global game*, un juego para el territorio global con una infraestructura habitable para la libre circulación de la gente que se ubica en diferentes emplazamientos: Campo Boario y Villa Medici, en Italia, y Liubliana, en Eslovenia.

Si una espiral enrollada con alambre de púas es el icono de la frontera, *Transborderline* es una espiral de plástico y hierro que elimina las púas y amplía su espesor de tal modo que

transforma una línea de bloqueo en un espacio de conexión habitable, transforma un límite para la escisión en un lugar de intercambio y diversidad⁵⁷⁴. La frontera es ahora un espacio portátil de conexión transnacional en el que los viajeros se reúnen y dejan sus huellas. Una frontera como territorio libre que se dilata o contrae según las necesidades del contexto implicado.

En primer lugar, esta propuesta artística nace desde un marco de ideas que se nutre de la observación de la realidad social y de las dinámicas políticas que reaccionan frente a ella. Una propuesta que señala varias contradicciones, como por ejemplo, la pulsión nómada del ser humano —tal y como manifiestan las investigaciones sobre nuestros orígenes— frente a la pulsión de poder y dominio que se recrudece en las fronteras, o como en la paradoja de un mundo globalizado donde es posible la libre circulación de bienes, pero no la libre circulación de personas que están excluidas del sector económico privilegiado o rentable. Este proyecto cobra su sentido en un contexto en el que las fronteras son muros inexpugnables para quien no tiene los recursos adecuados. Un contexto intenso en el sur de Europa donde las políticas de exclusión adquieren formas particularmente salvajes en Melilla, España, donde muros de espirales con cuchillas o concertinas, alguno de más de cuatro metros, son la respuesta militar a la emigración sudafricana⁵⁷⁵, por otra parte, ineficaz a sus propósitos. Esto no impide, sin embargo, que la violencia persista, ya sea física o estructuralmente, como método de fractura en la continuidad del territorio.

Los autores no mencionan lo emocional como el primer criterio de generación de *Trans-borderline*, sin embargo, considero que este proyecto artístico tiene una clave emocional que aglutina las variables sociales, económicas y políticas que son su forma conceptual más evidente. Esta clave emocional tiene su raíz en el deseo, y el deseo, además de ser para Spinoza la esencia misma del hombre, es libre. Proyectamos nuestros deseos sobre el territorio, y por eso lo transitamos y lo construimos; el deseo es un principio de activación que vehicula otras emociones: la libertad y la pertenencia a un territorio integral del que nadie está excluido.

Del deseo como herramienta política por su capacidad de subvertir las estructuras de los poderes dominantes se ocupa Felix Guattari. Para el teórico social, las luchas relativas a las

⁵⁷⁴ GALOFARO, L. (2003): *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, op. cit., pág. 105.

⁵⁷⁵ SANCHIS, L. (2014): «Fernández Díaz baja la mirada y calla ante las imágenes de las graves heridas que causan las concertinas», *Eldiario.es*, 19 de marzo de 2104. Disponible en línea en: <http://www.eldiario.es/politica/Fernandez-Diaz-contestar-heridas-concertinas_0_240426096.html>. (Consultado en abril de 2014).

libertades están asociadas con las *luchas del deseo*⁵⁷⁶. Esto ocurre porque el deseo es un flujo que arrastra toda suerte de cosas, es decir, no es un ámbito predeterminado y aislado en la mente de un individuo, sino que es el resultado de un campo social, económico y político que atraviesa las subjetividades en sus procesos de conformación de las vidas cotidianas y de sus relaciones, por otra parte, materiales marginales para la maquinaria del poder y, por eso mismo, a menudo perturbadores para sus intereses porque el coeficiente de libertad que contienen es inasimilable, a pesar de que dicha maquinaria no cesa en la producción codificada de sus propios modelos de deseo.

Guattari defiende las micropolíticas del deseo donde la multitud entra en resonancia y converge para abrir espacios de libertad anclados a objetivos concretos⁵⁷⁷; *Transborderline* es entonces una variación de lo que denomina «máquinas revolucionarias estéticas». Una intervención artística que, en palabras de Francesco Careri⁵⁷⁸, plantea —con una dinámica de juego e ironía— una frontera imaginaria y portátil cuyos contenidos son la transformación lúdica de las interacciones con el territorio para organizar zonas francas donde se pueden hacer cosas no permitidas en otras partes⁵⁷⁹. Un objeto para una acción que se organiza alrededor de las emociones de libertad y solidaridad. Este deseo que señalo como protagonista estaba presente en Liubliana en el marco de la «International Biennial of Contemporary Art Ljubljana» donde Stalker propuso una acción en la que circularon balones con los deseos de aquellos que migran.

Por lo tanto, son estas emociones, también de inclusión, las que emergen de este lugar para la libertad de acción. Frente a los límites que violentan el natural transitar de los hombres, se libera el territorio de políticas agresivas sostenidas por ficciones rentables y se restablece la continuidad fundamental de este territorio. Frente a las cizalladuras de los lugares de contradicción se crea un lugar de acogida que también se intuye como lugar de evasión. En este proyecto, considero que es el deseo el que abre los límites de los territorios y señala lo absurdo de las restricciones que niegan su potencia fundamental. Si el territorio son los modos con los que nos relacionamos con el entorno, y si las políticas del poder siguen indiferentes

⁵⁷⁶ GUATTARI, F. (1995): *Cartografías del deseo*, Buenos Aires: Editorial la marca, pág. 28.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, pág. 157.

⁵⁷⁸ Autor del libro *Walkscapes: el andar como práctica artística*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

⁵⁷⁹ Entrevista a Francesco Careri, coautor de *Transborderline* en el portal web *Eppure*. GARCÍA DE LA CÁMARA, J. (2007). «Entrevista a Francesco Careri». Disponible en línea en: <<http://epulare.wordpress.com/2007/5/14/entrevista-a-francesco-careri-laboratorio-de-arte-urbano-stalkerosservatorio-nomade/>>. (Consultado en abril de 2014).

a las verdaderas causas que multiplican las migraciones —una perspectiva política que, como indica Nussbaum, señala una ética desde un fundamento de valor no ajeno a lo emocional — y construyen el abandono indiferente junto con las fronteras de la exclusión, *Transbordeline* es una interferencia que libera la pulsión del deseo que palpita en todo territorio para recrear los espacios originales de libertad.

IV. TRABAJO ARTÍSTICO: UNA MARCA SENSIBLE DE LAS EMOCIONES COMO LUGAR DEL TERRITORIO NATURAL

«[I]ncluso, si hay una percepción de lo deseado por el deseo, amado por el amor, odiado por el odio, esta se forma siempre alrededor de un núcleo sensible, por exiguo que sea, y es en lo sensible que encuentra su verificación y plenitud»⁵⁸⁰.

A lo largo de esta investigación se ha visto cómo la función de las emociones es fundamental en nuestra experiencia del mundo, no tan solo como una estrategia de captación de datos y adaptación al entorno, sino como un sistema de interpretación, valoración y significación que orienta los procesos racionales. La red de sinapsis sincrónicas de nuestro cerebro necesita de la etiqueta emocional para que, al procesar la información que capta, genere su propia respuesta específica. En este sentido, se entiende como imprescindible la simultaneidad entre los procesos emocionales y los racionales que nos constituye.

Como ya se ha dicho insistentemente, las investigaciones científicas están muy lejos del paradigma de la razón pura, también de la violenta disociación entre emoción y razón y, por lo tanto, del menosprecio o temor a lo emocional que genera este viejo modelo. Un modelo cuya ecuación contiene una razón autoritaria que alienta al reduccionismo sensitivo, que a su vez debilita la capacidad de participar en el mundo, lo que conlleva al reduccionismo experiencial, que a su vez provoca un reduccionismo cognitivo y también vital. Una razón dominante que queda cuestionada por la hipótesis de que la conciencia es la visibilización de una parte fundamental pero parcial de la mente, lo que también plantea la pregunta de si la identificación directa entre conciencia, pensamiento y lenguaje es una restricción que, tal y como defiende Nussbaum, nos lleva a obstinarnos a definir todo pensamiento como esencialmente lingüístico y, por lo tanto, a ignorar como tal otros sistemas de representación simbólica ricos en contenidos y expresividad como, por ejemplo, el arte o la música. En cualquier caso, es en este proceso de rescate de los procesos vitales del dogma racionalista donde es interesante reencontrarnos con la evidencia de lo emocional y permitir aproximarnos a su visibilización explícita.

Vivir supone estar en el centro de una experiencia subjetiva nutrida desde lo social que está lejos de ser una estructura predeterminada, sino que más bien es el resultado de la interacción

⁵⁸⁰ MERLEAU-PONTY, M. (1994): *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Ediciones Península (1945), pág. 308.

de componentes múltiples en proceso; un proceso que no aísla, sino que tiende a conectar, valorar y discriminar. En este sentido de la integración es en el que considera Dewey el arte como una afirmación incondicional de la vida, porque es una manifestación de lo que de valor lleva en sí. En este proceso, la orientación de las emociones a propósito del valor es fundamental. Y si el arte es un modo de reorganizar la experiencia a través de lo que hay de valor en ella, una práctica artística que atienda a lo emocional como objeto de atención primario puede cooperar en su rehabilitación como coautor de nuestras vidas y sus significados. Para Dewey, el arte nos conecta a la vida; para la ciencia, la emoción nos conecta con el mundo. La emoción incorpora la realidad a nuestro metabolismo, en un proceso de captura y apertura que integra imágenes del mundo en las que uno mismo está incluido. Imágenes del mundo a las que pertenecemos y que nos pertenecen según una constelación única que está en diálogo con el resto.

Lo emocional articula aspectos muy diversos —bioquímicos, perceptivos, experienciales, culturales— con los que no solo se trata de captar un objeto, sino con los que encarna creencias complejas alrededor del mismo. Si la cultura son las estrategias vitales de la especie que se despliegan en el territorio, hacer de las emociones el foco de atención primario a través de una intervención específica es una estrategia para resignificar el entorno con una experiencia que desde lo emocional pueda estimular algún tipo de transformación en el territorio que, sin embargo, no aspira a concluir el diálogo siempre incompleto a propósito del lugar. Una emoción que al sintonizarnos con la realidad pueda, al hacerse visible, modularla⁵⁸¹ una vez más, una emoción que al asumirse como una potencialidad que resuena o interfiere con claridad en nuestro estar *en medio de* pueda así activar esta realidad con una nueva precisión.

Unas emociones que no pueden rechazarse ya como apariencias confusas de una verdad objetiva y única, pues si así fuera se estaría dando mayor importancia a lo que se dice saber —en el racionalismo clásico, la acumulación de contenidos de un mundo previo ya pensado y cerrado— que a lo que se experimenta a través del diálogo abierto con el mundo. Y experimentamos emociones que, en este proyecto de investigación, quiero visibilizar, identificar y concretar en una forma tridimensional que, de todo el sistema de relaciones que articulan el territorio, priorice los vínculos emocionales como contenidos propios.

⁵⁸¹ MASSUMI, B. (2011): «Palabras clave para el afecto», *EXIT BOOK: Un Mundo de Afectos*, núm. 15.

Cuando las emociones son el material y el objeto primero de trabajo artístico, que no el soporte para grandes relatos —literarios, históricos o religiosos—, y este propósito está inscrito en el territorio ideológico dominante del racionalismo utilitarista, esta práctica artística se muestra como una anomalía, una irregularidad que denota una interesante falta de adecuación a los hábitos establecidos. Una emoción que, como es síntoma de la emergencia de un nuevo reajuste, es también una interrupción en la frecuencia normal en la que se despliega la vida porque contiene una información valiosa y necesaria acerca de la misma en relación a uno.

Las emociones no son el espacio, pero están referidas según Merleau-Ponty⁵⁸² a un lugar específico en el que encuentran sus condiciones empíricas. Por otra parte, el filósofo afirma que el contenido fundamental del espacio son las relaciones que posibilita⁵⁸³. De este modo, se puede deducir que las emociones son uno de los tipos de relación que constituyen los espacios.

Abunda en este mismo sentido Maderuelo cuando defiende que todo lugar tiene una forma física, una forma simbólica y una forma emocional⁵⁸⁴. Por lo tanto, se puede decir que, del sistema de vínculos que coexisten en el espacio, y que se encuentran en interacción permanente, los referidos a la forma física, simbólica o emocional se articulan en modos particulares cuya simultaneidad configura el espacio único, que es la síntesis de los distintos haces relacionales. Entre ellos, las emociones dibujan un mapa preciso del territorio de las vivencias, un mapa que conecta lo tangible y concreto con su valor y que discrimina los significados, con lo que se inicia la posibilidad de que puedan ser compartidas o matizadas con diferentes grados de adhesión.

Como ya se ha reiterado, el territorio —y con él el lugar— no es un espacio físico, no es un objeto, es un sistema de relaciones entre los objetos y los sujetos. Preguntarse por el territorio es poner la atención no en un objeto exterior a nosotros, sino en las relaciones que nosotros tenemos con él. Un nudo de relaciones en el que existe una variable aquí destacada: la emoción. Las emociones pertenecen a una zona de intersección que es vivida por el sujeto como propia, pero no son el sujeto ni son el lugar, sino que se dan en el lugar a partir de la presencia del sujeto, y de este modo quedan adheridas a ambos. Un lugar específico que

⁵⁸² MERLEAU-PONTY, M., *op. cit.*, pág. 303.

⁵⁸³ *Ibidem*, pág. 253.

⁵⁸⁴ MADERUELO, J. (2008): *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*, Madrid: Akal.

contiene las condiciones —evidencias, relatos, huellas, ideas, datos sensibles, memorias— para la experiencia de una emoción, esto es, la sincronía particular entre el sujeto y el espacio que crea una emoción. Entonces, ¿cómo podemos hacer de las emociones un espacio?, quizá sea posible al crear un lugar que concentre y visibilice una emoción latente en él, que materialice el tejido emocional que genera la experiencia de ese espacio en un sujeto particular. Unas emociones que son la resonancia en el sujeto de todo lo que no es él, pero que, sin embargo, acoge como propio al ser afectado por ello. En definitiva, las emociones no son incorpóreas —la alegría no es una abstracción, por ejemplo—, sino que ocurren en un lugar específico con el que se vinculan en diferentes grados, desde el de menor intensidad cuando es el lugar el que las hace viables porque las permite hasta el de mayor compenetración cuando es precisamente ese lugar la materia y el productor de esas emociones.

De este modo, es posible considerar ahora que la hipótesis de esta investigación a propósito de la creación de intervenciones específicas generadas por la pulsión de lo emocional queda validada si se es capaz de crear un lugar que reelabore las relaciones entre los sujetos y su territorio, de tal modo que, de entre todas las posibles, se conjugue la emoción que en él se da y la materialice en un núcleo sensible, un espacio escultórico. Una emoción que al resonar nos sintoniza en el territorio y crea una experiencia singular que lo modula a través de un proyecto artístico. Una emoción que, de este modo, encuentra su verificación y plenitud.

Desde que el jardín romántico hizo explícita la confluencia de un sistema cultural propio con el mundo orgánico de la naturaleza han sido múltiples las prácticas artísticas que han tenido el territorio como un contenido específico y no un simple fondo de sus propuestas. Un territorio, y su sistema de elementos y relaciones, entendido como un material de trabajo que establece un diálogo particular al que las obras atienden para configurarlo y transformarlo. En este sentido, la escultura ha realizado propuestas que han prestado atención no solo a los parámetros cuantitativos del espacio o a su valor de uso y rentabilidad, sino a otros que muestran un conocimiento de las cualidades específicas como pueden ser sus realidades afectivas. Al considerar el territorio como un lugar de acción, el arte orienta su hacer hacia la complejidad del contexto en el que se inscribe de tal modo que no se trata tanto de definir una forma material, sino una forma relacional.

Múltiples variaciones de estos factores se encuentran en las obras de Louise Bourgeois y de Haegue Yang cuando se ocupan de hacer de las vivencias y emociones de diferentes territorios

un lugar transitable; también en el proyecto de Emilio Ambasz, creado alrededor de una red de sensaciones, en este caso de bienestar y plenitud. Doris Bloom y William Kentridge imprimen en el territorio del conflicto una marca de lo emocional cuyas consecuencias son también políticas, como también lo son las de Stalker cuando idea una frontera habitable para la libre circulación del deseo. Dentro de esta región del trabajo artístico se encuentra *La Habitación de Bach*, una marca sensible de las emociones como lugar del territorio natural.

Como antecedentes personales a propósito del territorio como intersección de relaciones, experiencias y relatos quiero incorporar algunas obras en torno a la noción de lugar en el territorio.

IMAGEN 109: *La casa como territorio*. Sistemas de adherencia. 2009. Papel, grafito. 30 x 30 x 30 cm.



IMAGEN 110: *El territorio como discurso*. Paisaje de textos. 2009. 40 x 40 x 12 cm.

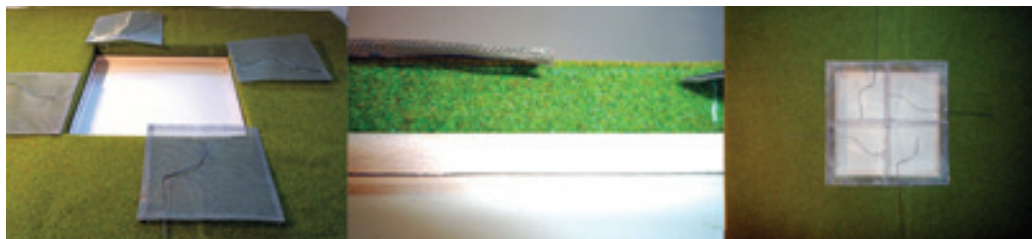


IMAGEN 111: *Hueco y camuflaje*, una cama en las montañas Dolomitas. 2012. De izq. a drcha: vaciado y paneles abiertos, vista desde dentro y vista con paneles cerrados. Maqueta de la estructura de paneles metálicos, piedra y colchón. 2 x 2 x 0,35 m.

IMAGEN 112: Paisaje escondido. 2005. Cera, canto rodado. 13 x 9 x 2,5 cm.



IMAGEN 113: Camino adherido. 2006. Papel, grafito, ceras. 15 x 21 cm.

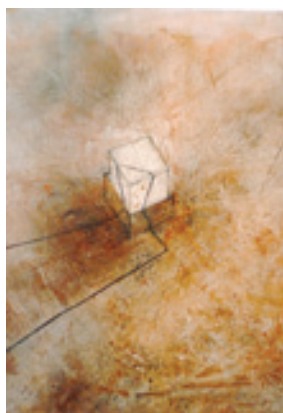


IMAGEN 114: *Río casa*. 2008. Papel, grafito, ceras. 35 x 30 cm.



IMAGEN 115: Montaña casa. Alabastro. 2002. 66 x 55 x 25,5 cm.

1. Emociones que territorializan: Proyecto Mediano; de cómo hacer ganchillo con el territorio

Como se indica al inicio de este estudio, su origen se encuentra en un proyecto que realicé a propósito de un lugar sensible para Mediano, una pequeña comunidad del Pirineo aragonés, se trata de *Lugares y emociones; de cómo hacer ganchillo con el territorio*⁵⁸⁵, desarrollado a lo largo de 2011 en el marco del Master en Investigación, Arte y Creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Una vez acabado su diseño en el trabajo fin de máster (TFM, en adelante), se me planteó la necesidad de realizar, más allá de los dibujos y planos, una maqueta que pudiese a prueba la escala del espacio escultórico. Por este motivo, con su realización doy por definido con precisión el proyecto de intervención y, a raíz de ello, la pieza es expuesta a lo largo de 2013 en el Centro Social de Mediano⁵⁸⁶, la Casa de la

⁵⁸⁵ El resumen de enlaces relativos a este proyecto se encuentra en el anexo 6, al que se le añade un conjunto de imágenes relacionadas con su descripción y divulgación en el DVD adjunto.

⁵⁸⁶ Algunas reacciones en las redes sociales disponibles en línea en: <<https://www.facebook.com/torre.demediano#!/photo.php?fbid=642970542396427&set=a.101273049899515.3070.100000504605511&type=1&theater>>. (Consultado en agosto de 2013).

Cultura de Boltaña⁵⁸⁷, y en 2014 en la Biblioteca Municipal de Aínsa⁵⁸⁸, así como se prevé hacerlo en otros centros. Es a partir de su última exposición, donde recibe el apoyo de las instituciones políticas⁵⁸⁹, de la comarca de Sobrarbe y del Ayuntamiento de Aínsa, que el proyecto entra a formar parte del programa «Arte y Naturaleza» de la Diputación de Huesca⁵⁹⁰ iniciado en 1994 con el propósito de generar tanto obras de arte específicas en el territorio de la provincia como el de producir sus propias publicaciones e investigaciones teóricas.

Este proceso ha generado un intenso diálogo con la comunidad de Mediano en particular y con la de la comarca del Sobrarbe en general, circunstancia que, por otra parte, se había planificado como un objetivo del proyecto. En la discusión del TFM⁵⁹¹ se establece que la obra es un instrumento para activar situaciones y lugares, una actitud que se fundamenta en que el proyecto no se impone, sino que se propone para que sea la comunidad la responsable de gestionar sus propios referentes. La empatía que ha producido, además de sorprendente, ha permitido que se movilicen elementos que, junto a la propia pieza de la maqueta/objeto, considero que debe describirse como una nueva parte del proceso abierto y colectivo del proyecto. De este modo, la conclusión provisional del TFM sobre la creación de prácticas artísticas que actúen como matriz de interacciones desde lo común para tejer su propio territorio físico, simbólico y emocional, parece acumular nuevos indicios.

Pero antes de describir esta nueva fase de una intervención íntimamente ligada a las bases de esta investigación sobre las emociones del territorio que elaboran una intervención específica, y que a partir de dicha intervención, estas emociones pueden reterritorializar un lugar borrado, quiero describir los fundamentos de la obra.

⁵⁸⁷ Entrevista en *Radio Sorbarbe* del 13 de agosto de 2013 disponible en línea en: <<http://www3.zippyshare.com/v/36155413/file.html>>. (Consultado en agosto de 2013). Cuaderno de la exposición disponible en línea en: <<http://sobrarbenses.es/?p=30947>>. (Consultado en agosto de 2013).

⁵⁸⁸ Una exposición que forma parte del programa RENOVARTE 2014, que reúne exposiciones de arte contemporáneo simultáneas a lo largo de la comarca de Sobrarbe. Catálogo de la exposición disponible en línea en: <http://www.renovarte.sobrarbe.com/contenidos.php?niv=_43Z0UXKEB&cla=_4410KX23Z&-cla2=_4410OENW0&tip=3&fechaact=2014>. (Consultado en septiembre de 2014).

⁵⁸⁹ Crónicas de la inauguración en la Biblioteca de Aínsa y entrevistas a las autoridades políticas y vecinos de Mediano a cargo del periódico digital *Sobrarbe.com* disponible en línea en: <<http://carmenlamua.blogspot.com.es/2013/08/proyecto-de-mediano-lugares-y-emociones.html>>. (Consultado en julio de 2014).

⁵⁹⁰ El programa caracterizado por estos dos ejes cuenta con obras de artistas contemporáneos ampliamente reconocidos disponible en línea en: <<http://www.dphuesca.es/index.php/mod.pags/mem.detalle/idpag.36/idmenu.1058/chk.6386dd87dffa2c64803bce27b6fb178c.html>>. (Consultado en julio de 2014).

⁵⁹¹ TFM de MIAC. 2010/2011. Máster en Investigación en Arte y Creación. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea en: <http://eprints.ucm.es/13474/1/CARMEN_LAMUA_TFM_SEPT_2011.pdf>._baja.pdf>, págs. 97-99. (Consultado en julio de 2012).

La obra⁵⁹² propone la realización de una escultura en la orilla del pantano de Mediano a modo de lugar de encuentro y también de reconciliación con las memorias y las emociones que han definido la vida del pueblo. Mediano, en la provincia de Huesca, fue anegado bajo un pantano el 29 de abril de 1969⁵⁹³ sin previo aviso, lo que obligó a sus habitantes a escapar de sus casas para poder conservar la vida. Mediano es una historia de aniquilación, supervivencia, resistencia y dignidad, que lo ha definido como un lugar fragmentado; por un lado, la memoria de un pueblo borrado bajo el pantano del que tan solo emerge la torre de la iglesia, por otro, unas cuantas casas dispersas a lo largo de la carretera de aquellos vecinos que decidieron no marchar de su lugar de vida, y que con su resistencia tramaron la red afectiva y social que hacía presente al pueblo.

Es en este contexto al que pertenezco por vinculación familiar donde se ubica un espacio escultórico en la orilla del pantano que quiere conectar espacios y tiempos discontinuos, tanto por la aniquilación material del antiguo pueblo como por la fisura abierta en la memoria. La metáfora del ganchillo quiere enfatizar la necesidad que tiene Mediano de tejer su historia con el territorio para sostener su identidad como pueblo, y surge del recuerdo personal de ver a mi abuela María Senz hacer incansablemente colchas de ganchillo en silencio, un hilo que ha permitido crear una escultura como un lugar de encuentro para sus gentes, sus emociones y para las memorias compartidas que de esta manera continúan vivas. Cuando vivimos, sentimos o recordamos jamás salimos del espacio porque es en este espacio donde cobran forma las emociones, las experiencias y los sucesos, el espacio es allí donde se estabiliza el discurrir de las vidas⁵⁹⁴. Este proyecto propone que el lugar de la memoria y de la emoción salga por fin de la esfera individual, la de cada uno de sus vecinos, para reencontrarse colectivamente en el espacio común donde sea posible vincularse de nuevo tanto en los recuerdos como en los deseos, tanto con el pasado⁵⁹⁵ como con el presente y el futuro de Mediano. Este proyecto quiere ser además un reconocimiento a un pueblo, su historia y sus gentes pero también una reivindicación del valor del territorio y, en concreto, del paisaje rural, de su poder y riqueza medioambiental, social y cultural que trasciende lo estrictamente económico y

⁵⁹² Proceso del proyecto disponible en línea en: <<http://carmenlamua.blogspot.com.es/2013/08/proceso-del-proyecto-de-mediano-de-una.html>>_ (Consultado en octubre de 2014).

⁵⁹³ VV. AA. (2010): *La memoria ahogada* [libro-DVD], Huesca: Diputación Provincial de Huesca. Fragmento del documental disponible en línea en: <<http://www.youtube.com/watch?v=huugrosyOQk>>_ (Consultado en octubre de 2013).

⁵⁹⁴ El papel fundamental del espacio en la memoria colectiva se trata en HALBWACHS, M. (1950): *Fragments de la memoria colectiva*. Disponible en línea en: <<http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf>>. (Consultado en julio de 2014).

⁵⁹⁵ SABIO ALCUTÉN, A. (2012): *Mediano, el ojo del pasado*, Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

que conforma una dinámica compleja de interdependencia con el territorio urbano con el que debe encontrar un nuevo modelo de desarrollo sostenible.

Esta intervención específica es una obra cuyos contenidos son las relaciones con el contexto⁵⁹⁶ humano y medioambiental. Es un proyecto que señala un lugar con un espacio escultórico que aclara, hace explícito y activa el sentido latente de este territorio de excepción. Una obra que pertenece a un nudo de intersecciones entre la memoria, el patrimonio —también tecnológico— el medio natural, el contexto rural, el imaginario colectivo y las emociones que pueden conciliar a una comunidad con su lugar de pertenencia. En este sentido apuntan las palabras de Ana M. Gallinal en un artículo en el que se menciona este proyecto:

«La función social del arte, entonces, estriba en la posibilidad de organizar de forma lógica y significativa los pensamientos, emociones y percepciones del imaginario colectivo [...] El arte actúa como indicador de las crisis del individuo y catalizador de los cambios sociales capaces de transformar y mejorar el mundo; hace creíble lo inverosímil y posibilita *un habitar en el mundo* después del desastre»⁵⁹⁷.

La escultura dispone una *colcha* de mármol apoyada en el margen del pantano, que contiene el antiguo Mediano tejido por los cinco caminos que vinculaban el pueblo con el resto del territorio. Está ubicada de tal modo que cuando el pantano llega a su máximo nivel, el agua dibuja el interior del pueblo. Un muelle de madera y un asiento con el mismo patrón de ganchillo amplían el espacio de influencia del conjunto. Es un espacio horizontal abierto que se adapta al entorno con un impacto mínimo. Estas características se pueden apreciar con claridad en la maqueta, de la que a continuación se muestran imágenes.

⁵⁹⁶ MADERUELO, J. (2008): *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, op. cit., pág. 255.

⁵⁹⁷ Ana M. Gallinal es artista y docente del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. En GALLINAL, A. M. (2014): «La Atlántida. El mito de la creación artística», en VV.AA. (2014): *Abordajes. Mitos y reflexiones sobre el mar*, Instituto Español de Oceanografía. En dicho libro se cita al Proyecto de Mediano en la pág. 224.

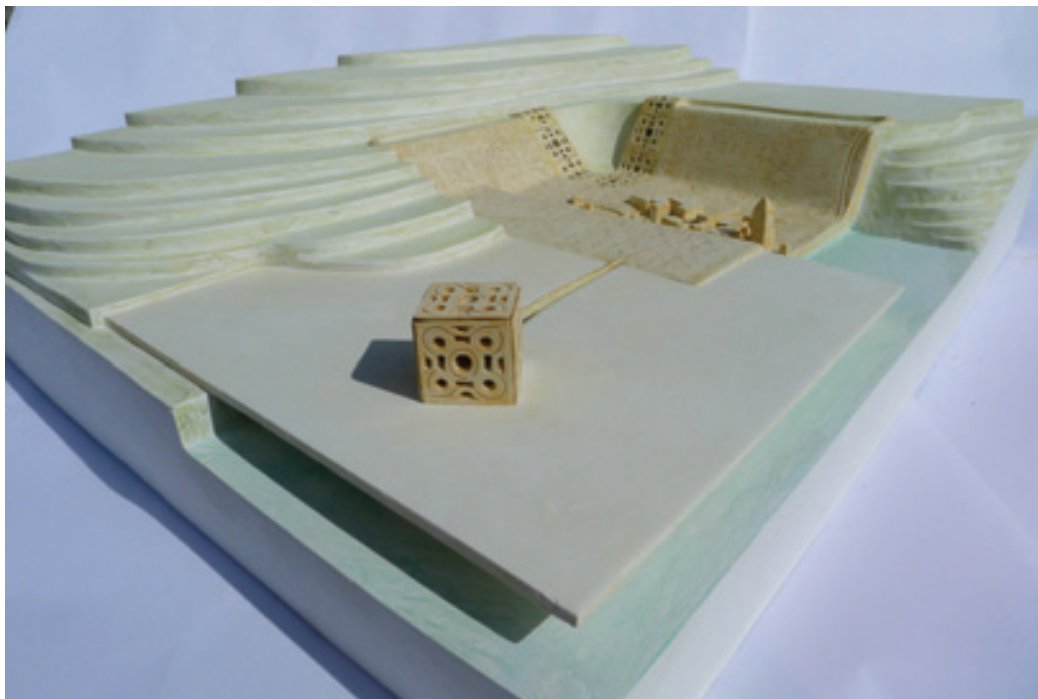


IMAGEN 116: Imagen de conjunto de la maqueta.

La escultura es un lugar común de relación, una señal en un territorio borrado afectado por la ausencia y donde la densidad de las emociones cobra especial relevancia.

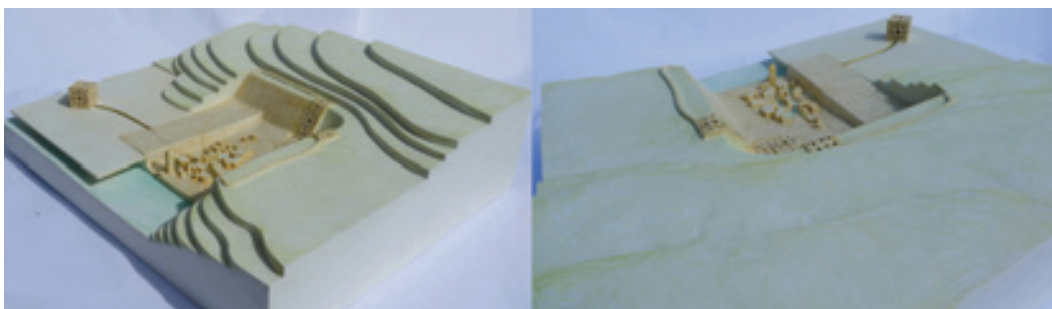


IMAGEN 117: Diferentes perspectivas de la maqueta.

Es una escultura permeable, que se adapta al entorno al cambiar según el vaivén del agua. Los cinco viejos caminos que conectaron el pueblo con el entorno son ahora las líneas que articulan la escultura, una secuencia de dos planos horizontales a distintos niveles. El principal es una extensión flexible de mármol que contiene la geometría vacía del mapa del viejo pueblo.

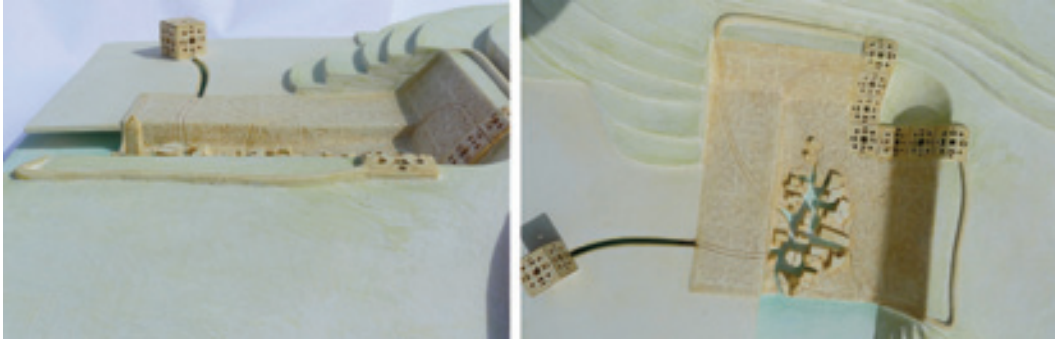


IMAGEN 118: Vista lateral y cenital.

El espacio se organiza con la conexión de elementos que juegan a la transparencia y al hueco, y que subrayan la materialidad discreta de la intervención. El agua que antes borró al pueblo ahora es el elemento que dibuja sus calles y plazas, es decir, el agua, ahora domesticada, lo recuerda.



IMAGEN 119: Imágenes de los detalles.



IMAGEN 220: La maqueta en su entorno natural, la orilla del pantano de Mediano.



IMAGEN 221: Vista general del proyecto con el pueblo reconstruido a escala frente a la antigua torre de la iglesia con los Pirineos aragoneses al fondo.

Las exposiciones del proyecto, como decía, han permitido constatar que la obra se dirige hacia un territorio y hacia una comunidad receptivos con una propuesta que se ocupa de un desequilibrio profundamente anclado en el imaginario colectivo. Tanto es así que se han realizado las primeras tomas de contacto no solo con los vecinos, sino con los representantes públicos que han mostrado interés en conocer el proyecto. Como una fase más del proceso de un tipo de intervención en el territorio que pone en juego las relaciones entre todos sus actores, quiero ahora describir el mapa de ideas que elaboré para el encuentro⁵⁹⁸ que se realizó con los políticos del lugar, tanto del pueblo de Mediano como de la comarca del Sobrarbe. Y este es el que sigue:

Las diez políticas de encuentro en torno a un proyecto

- Un proyecto para la comarca del Sobrarbe
- 1) El territorio del Sobrarbe está dominado por la presencia de la naturaleza y de las montañas. El paisaje ha sido y es su factor determinante y, por lo tanto, el de más valor. Este paisaje es el escenario de la vida de la comarca y ha marcado los usos, las costumbres, la cultura y la historia de sus habitantes. La escultura se integra en ese paisaje, está en el territorio que le da sentido. Un territorio en el que confluyen naturaleza, cultura y convivencia, que es precisamente lo que la escultura señala.
- 2) Mediano es hoy un lugar de intersección manifiesto entre el patrimonio ecológico, tecnológico y rural, un nudo de relaciones que le permitiría estar en la vanguardia de la nueva conciencia para el desarrollo sostenible. La intensidad de su historia lo autoriza. La escultura incide en este nuevo modelo.
- 3) Mediano tiene una vinculación profunda con los vecinos del Sobrarbe, esta vinculación profunda es también la que tiene la escultura con su entorno. Es una intervención específica cómplice con el contexto que ha despertado empatía. Es una intervención que no podría estar en ningún otro lugar, una escultura singular para un contexto singular.

⁵⁹⁸ Tuvo lugar el 18 de noviembre de 2013, pocos meses después de las exposiciones de Mediano y Boltaña, ambos pueblos de la misma comarca.

- 4) La escultura se ubica en Mediano, pero afecta directamente a toda la comarca que conoce perfectamente las viejas políticas del agua. Una gestión que marcó a toda la comunidad, y que pertenece a su cultura y memoria colectiva.
 - 5) Política de identificación: Hay un sentido latente en el paisaje pero que no está explicado, ese sentido es el que identifica la escultura y lo hace visible.
 - 6) Política de conciliación: es una escultura que trata la historia de Mediano de un modo sereno, no grita ni agrede. Una intervención que concilia a la comunidad con su tierra, su memoria y sus emociones.
 - 7) Política de innovación y desarrollo: el proyecto de Mediano pertenece entonces a un valioso y único lugar de encuentro entre el patrimonio, el medio ambiente, la historia, el contexto rural, la dinamización del entorno, la implicación con la comunidad, el imaginario colectivo y el arte contemporáneo.
- Corrección de un desequilibrio
- 8) Política de reconocimiento: Mediano sufrió una políticas hidráulicas irracionales en el pasado. Las culpas no se heredan, pero esas malas prácticas del pasado han tenido consecuencias. Estas consecuencias necesitan de una corrección del desequilibrio que actúe en beneficio de los lugares que lo dieron todo. Restituir y reparar con serenidad para recuperar el valor del territorio, un valor ahora diferente, no solo económico o medioambiental, sino también social y simbólico. Pocos lugares tienen tantos contenidos y tanto valor para las comunidades que los forman. Mediano es un núcleo para la cohesión que se encuentra en una posición excepcional en el imaginario de la comarca.
 - 9) Política de la gestión territorial: las instituciones llevan años asumiendo con naturalidad en sus discursos la necesidad de lograr una gestión sostenible del territorio desde un clima de acuerdo social, ya que son conscientes de que la eficiencia ambiental pasa por la participación y la colaboración con la sociedad en la que se desarrollan. Y actualmente lo están haciendo a través de programas de cooperación con las iniciativas que trabajan en el progreso económico y social de las zonas y comarcas afectadas por el desarrollo de sus actividades. Las acciones sobre Mediano cobran todo su sentido dentro de este marco de iniciativas.

- 10) Nuevos modelos culturales en las políticas medioambientales: el paisaje como recurso tiene un valor especial en el medio rural, pues es actualmente un factor estratégico para el desarrollo sostenible. Las acciones de restitución sobre Mediano fomentan la regeneración colectiva de la comarca, y su grado de influencia se extiende más allá de sus estrictos límites físicos, pues puede ser referente de una política medioambiental que ha aprendido de sus errores y que gracias a ellos se consolida como un nuevo modelo cultural para el desarrollo.

A esta labor institucional se suman otras actividades que muestran como una propuesta puede tramarse con otras actividades de la sociedad con la que se construye. Entre ellas, quiero destacar el discurso que Joaquín Monclús⁵⁹⁹, vecino de Mediano, realizó para la presentación de la exposición en la Biblioteca de Aínsa. Como protagonista que es de la historia y del presente del pueblo recuerda y reflexiona sobre lo sucedido, y lo hace desde su experiencia personal, pero también desde las posteriores iniciativas surgidas en torno a Mediano, desde el documental⁶⁰⁰ que describe por primera vez lo ocurrido públicamente, hasta con algunas frases recogidas del TFM que realicé, de tal modo que todo ello le sirve para dar claridad y mayores contenidos a su vindicación sobre Mediano.

Otra iniciativa derivada de esta labor de confluencia en lo social ha sido el taller *Cosas que pasan dentro de una escultura...*, que se realizó en el marco del «Festival Castillo de Aínsa 2014»⁶⁰¹ dentro del programa de Arte, Patrimonio y Paisaje de Sobrarbe RENOVARTE y, a su vez, en paralelo a la exposición de la Biblioteca de Aínsa. En él propuse la creación de un cómic corto —una tira de tres viñetas— cuyo hilo conductor era crear un relato con imágenes que contemplara el espacio escultórico como un lugar vivo en el que puede suceder cualquier cosa imaginable. Posteriormente se realizó la muestra de los trabajos elaborados en el taller dentro del propio ámbito de la exposición.

Dado que considero los proyectos de trabajo didácticos dentro del campo artístico como un modo de transferir creación y comunicación, incorporo como parte de la investigación el programa del taller, que es el siguiente:

⁵⁹⁹ Un extracto del discurso de Emilio Monclús se encuentra disponible en línea en: <<http://carmenlamua.blogspot.com.es/2013/08/proyecto-de-mediano-lugares-y-emociones.html>>. (Consultado en julio de 2014).

⁶⁰⁰ VV.AA. (2010): *La memoria ahogada*, op. cit.

⁶⁰¹ Más información sobre el evento disponible en línea en: <<http://www.festivalcastillodeainsa.com/>>. (Consultado en julio de 2014).

1- Objetivos

- Conocer y comprender el contexto del espacio escultórico en exposición.
- Valorar sus factores históricos, sociales y medioambientales.
- Considerar el espacio escultórico como un lugar vivo para el presente.
- Imaginar una situación posible para dicho espacio escultórico.
- Crear un cómic de tres viñetas a partir de su síntesis.
- Vincular distintas prácticas artísticas como la escultura y el cómic.
- Hacer del *Proyecto Mediano* un material de trabajo colectivo.
- Exponer los resultados del taller en paralelo a la exposición.

2- Metodología

- Visitar la exposición *Proyecto Mediano*.
- Describir el espacio escultórico y su contexto.
- Compartir en voz alta historias que podrían suceder en esta escultura al aire libre.
- Explicar qué es una tira de cómic. Material de apoyo: el cómic de Brecht Evens *Un lugar equivocado*⁶⁰², donde se muestra cómo la voluntad comunicativa y gráfica no depende necesariamente de un dibujo hiperrealista ni de una técnica ortodoxa.
- Bocetar con lápiz la idea general del cómic en la lámina soporte entregada, donde la primera viñeta sobre la que se debe dibujar es una fotografía del espacio escultórico.
- Evaluar el relato y definir el cómic a través de técnicas secas: carboncillo, lápiz de color, ceras, rotuladores, etc.
- Exponer las tiras de cómic haciendo del *Proyecto Mediano* una muestra dinámica.

⁶⁰² EVENS, B. (2011): *Un lugar equivocado*, Madrid: Ediciones Sins Entido (2009). Premio a la audacia del Festival de Cómic de Angoulême 2011.

3- Material soporte

Lámina de papel de dibujo de 42cm x 14,5 cm diseñada del siguiente modo:



IMAGEN 226: Material soporte.

4- Resultados

En esta dinámica colectiva de la exposición el grado de implicación del grupo heterogéneo de niños y adolescentes fue mejor de lo esperado, pues resultó para ellos una actividad divertida cuyos puntos de referencia eran familiares, ya sea por la proximidad del pueblo de Mediano, ya sea porque tenían la exposición al lado, tanto la maqueta, fotografías y dibujos como los libros que algunos de ellos debieron de consultar para realizar su tira de cómic. Para los asistentes supuso un juego el imaginar un suceso alrededor de una historia real ocurrida en un territorio común y conocido que se concentraba en un proyecto artístico que acababan de descubrir. La diferencia de edades multiplicó las respuestas posibles y, dado el planteamiento, no supuso ningún problema, es más, de hecho, fueron los más pequeños los que iniciaron las propuestas más desinhibidas, si bien sus trabajos al final resultaron más homogéneos. Los mayores fueron más reflexivos y sus propuestas más inesperadas. Como muestra del taller incorporo algunas de ellas:

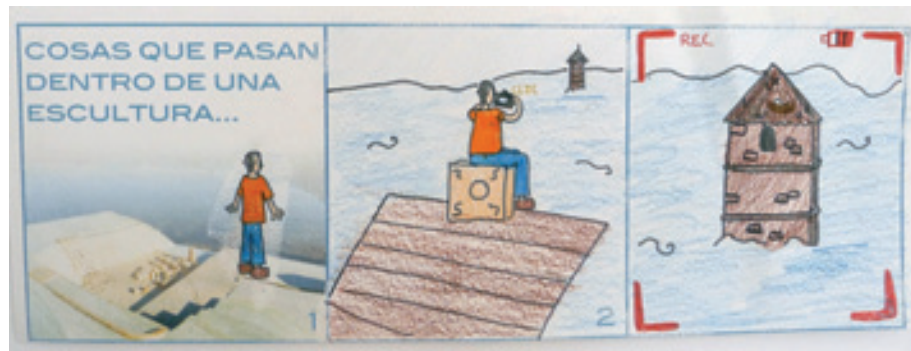


IMAGEN 227: Tira de cómic 1.



IMAGEN 228: Tira de cómic 2.



IMAGEN 229: Tira de cómic 3.

Al final, el proyecto, por así decirlo, quiere ocuparse del presente de Mediano, mientras que el taller trata de imaginar un relato sobre el futuro del mismo modo que Ana M.^a Matute lo hace del pasado del pueblo de su infancia, Mansilla de la Sierra:

«El pantano ha cubierto ya el viejo pueblo [...] pero todo está ahogado, viviente y ahogado a un tiempo, bajo esa capa de cristal verde oscuro, que impide el paso hacia la vertiente de los bosques de Aranguencia, Ombrihuelas, allí donde tanto amé las hayas, los robles. El agua cubre lo que fueron vegas hermosas y dulces, bordeadas de álamos y chopos. Allí enfrente, al otro lado del pantano, están los árboles, las hojas que nos vieron de niños, adolescentes. El agua lo cubre todo: el fantasma de la casa, los muros de piedra, el prado, la huerta, la chopera... Cuántos nombres, cuántas carreras de niños, ya mudos...»⁶⁰³.

Si bien nadie es dueño de las emociones de los otros, sí puedo analizar alguno de sus aspectos para señalar que las emociones respecto a Mediano son complejas. He observado que, además del dolor y el miedo que marcó a la generación que vio morir su pueblo, emociones cuya gestión no ha acabado, actualmente en la memoria de sus habitantes se mezclan, y ya expresan, los recuerdos de los buenos ratos, de los menos buenos y de los insoportables cuando se refieren a su destrucción. Son estas emociones las que confieren un alto valor simbólico al pantano de Mediano, porque el pantano habla de un suceso que no logró borrar del todo ni a un pueblo, ni a su memoria ni a sus lazos afectivos. Todo esto se condensa en la torre que emerge del agua para señalar lo que ocurrió y, por qué no, también para preguntarnos qué hemos hecho al respecto.

En definitiva, dado el recorrido que está llevando este proyecto hasta ahora, bien se puede decir que la atención y visibilización de la trama emocional que recorre un territorio es un material singularmente eficaz para la realización de una intervención específica que active su sentido latente, una acción artística que convoca a la cooperación social para ser capaz de remodelar el territorio.

⁶⁰³ MATUTE, A. M.^a (1993): *El río*, Barcelona: Editorial Destino (1963), págs. 9 y 10.

2. Estancias emocionales provisionales: *La Habitación de Bach*

El territorio natural y su trama emocional es el eje que nos lleva desde el *Proyecto Mediano*, germen de esta investigación, al proyecto central de la tesis: *La Habitación de Bach*, una intervención artística en los Pirineos que propone una estancia emocional en las montañas.

Las montañas son un territorio natural liberado de las estructuras del orden dominante con las que el hombre marca y somete al entorno, es más, este territorio fuera del dominio del ser humano nos puede recordar lo que de ficción tiene nuestro aparente control absoluto. En palabras de Martínez de Pisón, la montaña es todo aquello que no hemos hecho nosotros, la ciudad de la naturaleza donde se ve la creación, la de un planeta joven⁶⁰⁴. La montaña es, en ese sentido, el territorio del nacimiento del mundo y, por lo tanto, es enérgico, intocado y genuinamente original⁶⁰⁵. La montaña es un territorio no codificado, un espacio abierto que sigue siendo sinónimo de libertad —en la montaña, al caminar, se actúa libre y creativamente—, un territorio que está fuera de nuestro control porque está gobernado por sus propios fenómenos, desde los geológicos que visibilizan las fuerzas primarias del planeta, la energía pura, a los fenómenos climatológicos que producen sus propios espacios de luz y de temperatura.

Como ya se ha apuntado, a lo largo de la era moderna y sobre todo a partir del eje científico/cultural de la Ilustración, poetas, filósofos, escritores, músicos, pedagogos, científicos, exploradores y artistas han ido construyendo una nueva percepción de la naturaleza, en la que se valoran, muchas veces simultáneamente, sus atributos físicos, intelectuales, artísticos y científicos. Esta *montaña nueva*, como un lugar de la experiencia, del conocimiento y del placer, sin embargo, tiene para el geógrafo Eduardo Martínez Pisón dificultades para explicar lo que en ella ocurre debido a que nuestro lenguaje es exterior a las propias montañas⁶⁰⁶; con esto el también montañero señala la dificultad de narrar con claridad y acierto la experiencia de las montañas. Quizá en ello influya que aunque sea una experiencia profundamente enraizada en la emoción, sin embargo, al estar habitualmente esta emoción en la periferia de nuestras conciencias, su descripción se nos antoja ardua o directamente condenada al fracaso.

⁶⁰⁴ MARTÍNEZ DE PISÓN, y E. ÁLVARO, S. (2010): *El sentimiento de la montaña*, Madrid: Desnivel.

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

⁶⁰⁶ Conferencia moderada por José Otero «Encuentro con el artista: Conversaciones en torno a la montaña, experiencia y representación». Con la participación del fotógrafo Javier Vallhonrat en la que presenta su último proyecto y el geógrafo Eduardo Martínez de Pisón, Sala Alcalá, 31, Madrid, 13 de diciembre de 2013.

La montaña no es solo el puro Primer Paisaje de Gilles Clement, el medio natural que no ha sido sometido a explotación humana alguna. Incluso la montaña más alta del mundo, el Everest, está siendo modificada por rutas, elementos permanentes y edificaciones que están alterando esa supuesta pureza al mismo tiempo que, efectivamente, es un territorio de alta rentabilidad económica para el gobierno nepalí a través de los cobros de los permisos necesarios para poder escalarlo. Esto no es una excepción, es la evidencia de que la noción estricta de territorio virgen ya forma parte del pasado.

Ahora bien, esto no significa que no existan ciertamente territorios naturales en los que la acción humana directa es casi inapreciable hasta el momento. En este sentido, son las propias montañas las que se ocupan de ello; las condiciones de habitabilidad que ofrecen al ser humano son muy difíciles, es un territorio duro, incómodo, inseguro y todavía poco integrado en el relato global de un planeta de conciencia urbana. Sin embargo, todo esto no les impide estar afectadas por las alteraciones derivadas de la pésima gestión de los recursos de nuestro planeta y por el llamado calentamiento global, cuyos vínculos con la acción humana son objeto de estudio —la alarmante disminución de los glaciares es un ejemplo de ello—, en definitiva, las montañas son un medio natural muy sensible directa o indirectamente. Esto propicia la emergencia de un nuevo paradigma de conservación que considere al planeta no como un bien patrimonial o económico, sino como el espacio común y no exclusivo de la especie humana. Paradójicamente, algunas montañas en las que sus habitantes han centrado sus expectativas de supervivencia básicamente en el turismo, están ofreciendo modelos de sostenibilidad interesantes.

Las montañas son un mundo propio, muchas veces un mundo remoto, donde las fuerzas de la naturaleza se muestran desbordantes. La potencia de esta acumulación vertical en extensiones horizontales ilimitadas igual que muestran las tensiones de su formación, sugieren también una antigüedad que se confunde fácilmente —si consideramos el salto entre el tiempo geológico y el tiempo humano— con eternidad. Otra paradoja es que frente a su presencia estable —inmutable e inmensa— la montaña es un territorio vital muy dinámico donde los cambios son constantes, al igual que su erosión. Otra tensión contradictoria que acoge es que las montañas igual que son señales del límite son también el acceso a lo desconocido.

Sin embargo, es en un territorio de montañas fronterizas en el que se proyecta *La Habitación de Bach*, una estancia emocional provisional que señala la red de contenidos culturales e históricos que recorren el camino de Puerto Viejo de los Pirineos centrales.

2.1. Las emociones y experiencias de la montaña para algunos caminantes

Hay muchas montañas y muchas experiencias posibles. Un cuarto de la superficie terrestre está ocupado por montañas y 1 000 millones de personas viven en ellas, así como un cuarto de los animales del planeta⁶⁰⁷. Para la inmensa mayoría, sin embargo, y a pesar de nuestra dependencia respecto a ella —por ejemplo, es el origen del 70 % del agua potable del mundo— la montaña no es nuestro territorio vital cotidiano, es otro espacio y también es otro tiempo. Se aproxima al lugar de la inhabilitación, pero también es el lugar del descubrimiento, como bien se describe en la película *Derzu Uzala*⁶⁰⁸, en la que un cazador concentra esta actitud fundamental propia del ser humano que habita un territorio amado del que depende radicalmente.

La montaña es un territorio que es una matriz de lugares —históricos o culturales— de distinto carácter: es un lugar espiritual para distintas tradiciones, un lugar ético para el pensamiento en libertad, un lugar del conocimiento para la cultura y la ciencia, es el lugar de los relatos que establecen el mapa de significados para los aborígenes australianos, pero también para cualquier cultura oral de las comunidades rurales, es un lugar de ficciones, el lugar del mito, pero también el lugar de las fuentes originales que dan acceso a lo esencial y verdadero; es el lugar de las soledades, del alejamiento de los otros, pero también el lugar de la solidaridad y de la aventura. La montaña es el territorio donde existe la experiencia de lo ilimitado, también la experiencia de la exploración y la de la incertidumbre, esto es, la de estar fuera de lo conocido —en un mundo que cada vez tolera peor esa incertidumbre precisamente cuando se muestra como inevitable—, pero la montaña también invita a la experiencia lúdica de la invención y de la libertad. De un modo contundente, la montaña es, sobre todo, el territorio de la experiencia plena de los sentidos, el territorio donde el cuerpo todavía puede jugar a ser sin más. Todo esto hace que las experiencias posibles en la montaña

⁶⁰⁷ DVD del *Día internacional de la Montaña*. Disponible en línea en: <<http://desnivel.com/cultura/11-de-diciembre-dia-internacional-de-las-montanas>>. (Consultado en diciembre de 2013).

⁶⁰⁸ KUROSAWA, A. (1975): *El Cazador (Derzu Uzala)*. La película muestra con excepcional talento y claridad la profunda vinculación de un hombre con el territorio.

sean del todo variadas y singulares, y el motivo por el que se sigue acudiendo a ellas de un modo animoso.

Es el medio urbano, en sus diferentes configuraciones, el habitual de muchos de nosotros, un medio en el que el modelo sensorial está empobrecido por el contexto físico de la mecánica de la eficiencia rentable. Por esto, en las montañas el rescate de los sentidos y con ellos de las emociones es un fenómeno espontáneo y asombroso. En las montañas se oye todo lo que no es ruido ni máquina, se ve todo lo que no es paralelepípedo en red, se huele, se toca, se siente frío, calor, la lluvia, el viento, la brisa o la calma. Sensaciones insólitas para un habitante de ciudad que con los sentidos adormecidos apenas tiene espacio vital para mirar el cielo. Las montañas permiten una experiencia plena que es casi una anomalía en los sentidos contemporáneos, pues el medio urbano, un medio insólito en el que solo habita una única especie, la humana, modela nuestros campos sensoriales reduciéndolos a un funcionamiento mínimo y altamente mecanizado.

La montaña está fuera del espacio sensorial denso y manipulado de las ciudades⁶⁰⁹. Es el olvido del espacio de la razón cartesiana de tres ejes a 90 grados. El espacio natural abierto es la inversión del espacio urbano, la inversión del espacio cotidiano superpoblado de la ciudad compacta y delimitada, la inversión de nuestra frenética actividad de propagar espacios de dominio y control a medida de nuestras necesidades y ambiciones. La inversión de la lógica de la ciudad que camufla el caos en una mal considerada irracionalidad de la naturaleza que, sin embargo, acoge el orden. La montaña es un territorio que sigue planteando preguntas. El antropólogo Manuel Delgado define la ciudad como aquello que es o quiere ser el espacio del poder «al servicio de la producción de territorios no solo obedientes, sino también claros, legibles, etiquetados, homogéneos, seguros..., colocados en el mercado»⁶¹⁰. Sin embargo, quisiera evitar la dicotomía simplista entre el espacio natural y el espacio urbano, y para ello ayuda continuar con la reflexión de Delgado cuando dice que la voluntad dominante de convertir la ciudad en un mercado no logra impedir, sin embargo, el sistema de lo social que despliega el:

⁶⁰⁹ De la deshumanización de la arquitectura y la ciudad se habla en las págs. 112 y 251.

⁶¹⁰ DELGADO, M. (2014): «Lo urbano como desacato», *El país Babelia*, 18 de enero de 2014, pág. 13. En este artículo, el autor comenta la obra de Henri Lefebvre *La Producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing (2013). Delgado es el autor de un libro en el que realiza investigaciones similares: *El animal público* (1999), Barcelona: Anagrama.

«teatro espontáneo de y para el deseo, temblor permanente, sede de la deserción de las normalidades y del desacato ante las presiones, marco y momento de lo lúdico y lo imprevisible. Todo aquello que en otro momento nos atrevimos a llamar simplemente vida».

La dimensión de este espacio simbólico de lo lúdico e imprevisible, no subyugado bajo presiones ideológicas y financieras es mayor y más tangible en las montañas. De hecho, es la ausencia de marcas humanas la que define en gran medida el espacio de las montañas y por ello en ellas es factible una cierta liberación, la que se deriva de la evidencia de que el hombre y sus afanes, no son la medida de todas las cosas. La escala de este territorio está en el núcleo mismo de su identidad y, por lo tanto, de su experiencia, ya que la presencia humana aquí es constantemente corregida por la percepción de lo inabarcable que ubica al caminante en su dimensión más precisa, en su tamaño exacto en relación a las montañas: pequeño.

El montañero y fotógrafo Javier Vallhonrat, que está realizando su último proyecto artístico en relación a su experiencia en la montaña como productora de nuevos contenidos y lenguajes de la imagen⁶¹¹, considera que «la montaña me vino a dar la dimensión de mi cuerpo», de tal modo que es en ella donde toma conciencia clara de una emoción fundamental: la vulnerabilidad⁶¹².

Esta vulnerabilidad la contemplo desde mi experiencia en la montaña no como un sentimiento de erosión sino como una emoción que te ubica en un lugar preciso de interrelación que igual que te define te obliga a dialogar permanentemente con el contexto. Es interesante precisar este aspecto en el que la vulnerabilidad no es sinónimo de agresión o debilidad, sino de pacto, de poder y de compromiso desde la conciencia de los propios límites que la montaña propone. La humildad no es una opción ética, es un síntoma de lucidez.

En una ruta a través de las montañas en la que su propósito es caminar, lo habitual es que no exista amparo, no es un espacio a escala humana y, sin embargo, paradójicamente, es un espacio en el que esta escala humana queda definida. El cuerpo se conecta profundamente al territorio, y lo hace al dar una pisada tras otra. Para Vallhonrat, es la experiencia de la pisada,

⁶¹¹ Su proyecto 42.º N se integra ahora el uno mayor, *Interacciones*, que será expuesto en 2015. Disponible en línea en: <<http://www.javiervallhonrat.com/index.php/project/42n-2010-2012/>>. (Consultado en diciembre de 2013).

⁶¹² OTERO, J., *op. cit.*

no la de la mirada, la que fundamenta su recorrido. La cadencia de los pasos, el tiempo lento, el sonido de la propia respiración, el peso de la mochila, el sudor o el frío en el rostro, le llevan a un contacto inmediato con sus sensaciones; se trata de un puro estar en el presente que exige a la conciencia un diálogo constante con las resonancias que está sintiendo, lo que para el artista tiene cierta afinidad con los estados meditativos.

Esta forma de estar presente plenamente es un modo de vivir el territorio en tu propio cuerpo, al que conoces porque resuena en ti, una vivencia que te liga y abre radicalmente a él, en un proceso en el que esas sensaciones que te conectan hacia fuera también te conectan hacia ti mismo, igual que cuando Proust⁶¹³ comprendía distraída pero inevitablemente su mundo mientras caminaba por el Camino de Guermantes. Porque mientras se está poniendo la atención en el entorno, lo que ocurre de veras es que se está poniendo la atención en experimentar tu particular relación con él, un acto subjetivo universal.

Esta presencia plena viene acompañada por un detalle colateral, pero que se instala en el centro de la experiencia: la montaña te obliga a estar callado, hablar es incompatible con horas de marcha. El silencio es poderoso para aquellas personas que vivimos inmersas en el río de sonido incesante de las ciudades y de las casas conquistadas por los medios de comunicación. El silencio acompaña y perfila el sentimiento de soledad. Para Martínez de Pisón, esta soledad es necesaria para experimentar la naturaleza, para sentir que te domina porque le perteneces.

En palabras de Vallhonrat, el paisaje al compás de tus pies no es el de las fotografías espectaculares, ni el del objeto insólito ni el de la proeza o el riesgo límite. No es que no exista tal impacto, sino que estas son las relaciones con la montaña a las que renuncia en su trabajo artístico. Al hilo de esta idea, y de nuevo presente en esta investigación, para Martínez de Pisón participar en esa naturaleza no es estar en esa naturaleza, sino ser esa naturaleza:

«[Es] pertenecer. Es ponerse en consonancia. Es tener simpatía por la materia porque uno, al fin y al cabo, es materia»⁶¹⁴.

En afinidad con el espacio vivido de Merleau-Ponty y la noción de Heidegger de que las cosas no se limitan a estar en el lugar, sino que son los mismos lugares, para el geógrafo, el paisaje no es donde se está, sino donde se vive. Los lugares crean experiencia, pues es ahí donde se

⁶¹³ Vid. *supra*, pág. 110.

⁶¹⁴ OTERO, J., *op. cit.*

sedimenta por acumulación lo que fluye. En este sentido considera que tenemos la cabeza llena de paisajes, y que todos los lugares vividos están ahí donde uno está. En definitiva, «uno es sus lugares»⁶¹⁵. Los lugares que ha conocido y en los que se ha sentido vivo.

Ya se ha aludido a las grandes tradiciones del pensamiento occidental que recogen ciertas emociones cuyo origen se establece precisamente en relación a la montaña para luego extrapolarse al ámbito de la estética⁶¹⁶. Respecto al peso que todavía tiene la categoría de lo sublime en cualquier reflexión en torno a las prácticas artísticas en el medio natural, simplemente me gustaría llamar la atención sobre un detalle: el hecho de que nuestro contexto contemporáneo está muy alejado de las realidades sociales e históricas en las que dicha idea se conformó, por lo que sería interesante reformularlo en relación a los hábitos, conocimientos, tecnologías, ideas y conflictos actuales. Esto no supone restar un ápice de valor a su papel en la construcción de lo que fue el nuevo paradigma de la Ilustración y del Romanticismo. Sin embargo, esta alusión automática a lo sublime como emoción no ya dominante, sino que pareciera única en el contexto del territorio natural, más bien parece propia de quien no reconoce nuevos signos en el momento sociocultural contemporáneo o de quien sencillamente no conoce de un modo directo ninguna experiencia real en las montañas, donde las emociones posibles son mucho más numerosas y, sobre todo, matizadas, como también lo son las motivaciones, interpretaciones y fenómenos del territorio en el siglo XXI. Como ejemplo de esta simplificación en la que toda emoción del territorio natural se reduce a lo sublime es la llamada teatralización del paisaje⁶¹⁷ que Martínez de Pisón identifica en la primera mirada romántica, cuando los escenarios de árboles muertos, rocas agudas, cavernas, y nubes dramatizan los lugares montañosos, un filtro que, sin embargo, para el autor, irá evolucionando hacia el realismo con el paso del tiempo.

En la montaña mientras se camina es la experiencia física el vehículo que vincula el territorio y el cuerpo. Una experiencia que pone en marcha una reacción de sucesos en cadena que te involucran de un modo profundo. La gama de emociones posibles es amplia y varía notablemente en función de las circunstancias. El territorio entonces es un actor más del sistema cuya dinámica no controla el caminante que, al igual que puede llegar a sentirse como un invitado bienvenido, puede percibir una hostilidad palpable al ingresar en su dinámica.

⁶¹⁵ *Ibíd.*

⁶¹⁶ *Vid.s upra*, pág. 168.

⁶¹⁷ MARTÍNEZ DE PISÓN, E. y ÁLVARO, S., *op. cit.*, pág. 105.

Atendiendo a esta variabilidad, es posible un espectro de emociones que pueden adscribirse a las siguientes definiciones:

- Asombro; en relación a espacios inimaginables.
- Atracción; a propósito de lo desconocido de un territorio.
- Rechazo; en relación a su exceso y acumulación.
- Admiración; en relación a la estructura de coherencia en la multiplicidad.
- Serenidad; a propósito de la intuición de su armonía.
- Placer; una voluptuosidad sensible e intelectual.
- Miedo; en relación al desafío que proponen a la imaginación, a la incertidumbre.
- Recogimiento; una concentración frente a su grandeza de la que uno participa.
- Pasión; una respuesta razonable a su intensidad.
- Alegría; una reacción espontánea frente a su vitalidad.
- Paz; una empatía elemental con el entorno.
- Confusión; en relación a las dificultades inesperadas.
- Pánico; en relación al peligro en condiciones límite de supervivencia.
- Indefensión; desamparo frente a fuerzas muy superiores.
- Soledad; en complicidad con el espacio abierto y libre.
- Desorientación, desasosiego, hartazgo.
- Bienestar, confianza, claridad.
- Y audacia; que en Rosseau revertía en su pensamiento.

Son emociones comunes que en la montaña se hacen vastas e intensas como el territorio que las genera. Para el aventurero y documentalista Leo Dickinson, en la montaña se experimentan

las emociones más profundas⁶¹⁸. Lo que no depende en absoluto del grado de la proeza física que se realice, sino de la capacidad de afectar que tienen estas emociones, en un territorio en el que estás expuesto con unos instrumentos mínimos pero fundamentales: tu cuerpo, inteligencia, experiencia, fuerza y emoción.

De la capacidad de interpretar, de pensar el territorio, depende en gran medida tu bienestar⁶¹⁹. La integración profunda, afectiva y cómplice en un mundo de estructuras armoniosas, coherentes y cambiantes genera unas vivencias que encuentran en la cultura, el pensamiento, la ciencia y el arte las estrategias para su reflexión y elaboración.

De entre el sistema complejo, y siempre abierto, de relaciones que se activan en la experiencia de la montaña, esta investigación da cuenta, en primer lugar, de las emociones que conectan al caminante con el territorio, unas interlocutoras iniciales que son las que acogerán la trama emocional que coexiste con ellas en este lugar específico de la intervención en las montañas de los Pirineos. Y de entre todas estas emociones primeras, selecciono aquellas que fortalecen la concordia entre el caminante y la montaña, esto es, emociones que fluctúan alrededor del bienestar, la claridad, la confianza, la calma y la alegría. Esta constelación favorece otras como la pertenencia, la gratitud, la satisfacción y el placer sin más⁶²⁰.

Emociones que hacen de las montañas un espacio feliz, si bien provisionalmente. Y además sin garantía alguna. La montaña es un espacio conmovedor y en él proyecta una marca material que visibiliza una sensibilidad determinada, un espacio emocional que conforma sus propias relaciones de sentido alrededor de él, un lugar que emerge alrededor de una sensación que, como afirma Merleau-Ponty, es un estado de conciencia y una conciencia de un estado, es decir, un significado vital envuelto en cualidades sensibles. Una sensación que se produce a lo largo de la permanencia sobre un camino, en una sincronización activa con el mundo, en este caso, el de la montaña.

⁶¹⁸ Realizador de la película *Eiger Solo* (1983) sobre el Eiger y la primera ascensión en solitario de Eric Jones. Ganadora de seis premios a la mejor película de montañismo en diversos festivales, como los de Canadá, Italia, España o Estados Unidos. Información disponible en línea en: <<http://desnivel.com/cultura/leo-dickinson-30-anos-del-documental-eiger-solo>>. (Consultado el 26 de julio de 2013).

⁶¹⁹ Una capacidad que para la biología evolutiva proviene de nuestros ancestros nómadas que partieron del continente africano. Este talento se muestra cuando comprobamos que la especie humana es la única especie que puede vivir en muy diversos ecosistemas adaptándose a cualquiera de ellos mediante el desarrollo de estrategias vitales específicas, que, sin embargo, tienen en común precisamente esta interpretación y diálogo permanente con el medio.

⁶²⁰ En relación a las variaciones de estas y otras emociones derivadas, ver el anexo 3 «Listado de 101 emociones del círculo emocional».

Las emociones orientan, discriminan y sintetizan un estado que quiere tener forma de lugar, unas emociones que emergen al acoplarse el caminante y la montaña. Un acoplarse que adquiere forma de intervención específica en el territorio y que, como toda sensación, como cualquier campo emocional, es intencional, pues reorganiza los datos para articular una forma de estar en un punto singular, en este caso en el valle de Bielsa del Pirineo aragonés, y a través de ello propone una experiencia diferente de la que es, por otra parte, una emoción habitual.

Unas emociones de bienestar que, sin embargo, no se experimentan aisladas, sino que ingresan e inciden en una secuencia emocional preexistente, y esto es así porque intervienen sobre la forma simbólica de un recorrido singular del Pirineo aragonés que las reclama como especialmente significativas. De este modo, la intervención muestra que ni existe un territorio neutro ni se ubica en unas montañas utópicas, sino que ingresa en un lugar sensible con el que las emociones entran en resonancia plena porque están obligadas a dialogar con un camino habitado por la memoria, la tristeza, el valor y la dignidad, el que lleva a Puerto Viejo y que forma parte de la historia de este país: por el paso de Puerto Viejo huyeron a Francia numerosa población civil y militares a lo largo de 1938, en un prólogo de la derrota final de la República y de la instauración de los cuarenta años de dictadura de Franco.

En este territorio de montañas fronterizas, entre los lugares de la geografía, la historia y las emociones, *La Habitación de Bach* es un lugar de enlaces, un recinto en el camino en el que el recuerdo del miedo, la pérdida, la injusticia y la resistencia entran a formar parte de un espectro de emociones ampliado y ahora mejor equilibrado, y cuya simple presencia es además una breve respuesta a la barbarie; una nota al margen de un camino a modo de pequeña creación allí donde solo hubo una extensa destrucción.

2.2. Recorrido no exhaustivo por las marcas humanas de las montañas

En principio la montaña es un territorio con escasez de signos, objetos y construcciones, y es esta misma ausencia de la marca humana la que en parte define y otorga su valor característico como territorio singular, un ejemplo claro de cómo las interacciones humanas con la naturaleza muchas veces no derivan en marcadores materiales. Dadas las características orográficas de Europa, en contraste con las de las cordilleras andinas o del Himalaya, aproximadamente por encima de los 1 500 metros de altitud las señales de ocupación disminuyen todavía más, pues los núcleos urbanos son excepcionales. Sin embargo, eso no significa que la acción

humana y sus efectos tengan un límite predeterminado, las montañas son un territorio rico en recursos que tradicionalmente han sido transformadas, además de por sus poblaciones y su economía agropecuaria, por la gestión hidráulica, la gestión forestal, la explotación minera y también por las industrias del turismo y del esquí. Una gestión del territorio que ha supuesto la implantación de vías de comunicación en mayor o menor escala.

Todo estos usos dejan su huella, modelan el territorio y crean redes jerárquicas de puntos estratégicos cuya accesibilidad aumenta proporcionalmente a su valor económico. Sin embargo, en alta montaña, más allá de las necesidades de los pueblos, de los circuitos de ocio rentables, de las carreteras, de las vías de tren y de los funiculares, la extensión abierta del territorio se organiza a través de los caminos, líneas que se recorren a pie y que articulan la geografía de los pequeños sucesos; de las aldeas perdidas, los collados, los pastos, las ermitas, las fuentes, las cuevas, las cimas, los viejos puertos fronterizos, las bordas abandonadas, los lugares señalados por la tradición oral, las ruinas militares, y también los refugios de los montañeros, caminos que orientan la vastedad del territorio abierto según la escala humana, la de sus relatos, necesidades y deseos.

La montaña que en este estudio es objeto de interés es a la que se accede a través del camino. La montaña que se conoce al andar. El territorio que se vive porque se pisa, surcado por una red de sendas la mayor parte de la veces invisibles a simple vista. Una senda irregular, que cambia según las estaciones o la nieve, que se inunda, se desvanece y se recupera, senda precaria, estrecha y diseñada por los pasos anteriores. El ser humano camina desde el origen de los tiempos, de hecho, se considera que los primeros humanos modernos emigraron desde el Gran Rift Valley de África, en la actual Etiopía, hace 60 000 años, el punto de partida desde el que la especie humana se desplegó por todo el planeta. Andar es una habilidad esencial que forma parte de nuestro código genético marcado por el nomadismo, al igual que la curiosidad, otro atributo notable de la especie que configura la pulsión de la exploración, la de aventurarse por lo oculto para descubrir, saber y conocer.

Los pasos fueron las primeras herramientas con las que dibujar la imagen simbólica del territorio. Ya se ha comentado en el capítulo III⁶²¹ la noción de la imagen del espacio que Kevin Lynch define como resultado de la interacción entre el observador y el medio, una imagen consecuencia de la experiencia y del conocimiento a través de la cual se dialoga con este

⁶²¹ Vid. *supra*, pág. 232.

espacio. Cabe aquí recordar de nuevo que el autor defiende que la imagen del medio ambiente se produce porque nada se experimenta en sí mismo, sino siempre en relación a una secuencia de la que forma parte e íntimamente dependiente del recuerdo de experiencias anteriores, lo que genera inevitablemente vínculos con el espacio y una imagen de él en la que confluyen significados y memorias. En este punto quiero añadir que, en consonancia a lo estudiado, también convergen los vínculos emocionales.

Lynch⁶²² estudia esta imagen del medio ambiente, en su caso urbana, a través de una estructura de formas físicas; las sendas, los nodos, las áreas, los bordes y los hitos, unos objetos que se definen según su significado social, su función o su historia. Antes que nada es necesario puntualizar con claridad que para el autor la coexistencia de estos cinco elementos físicos, si bien organiza una pauta coherente para el reconocimiento del espacio, es en definitiva la que garantiza la existencia de una ciudad con identidad clara, legible y no errática, es decir, una trama ordenada y consistente que permite espacios significativos. Este objetivo último, sin embargo, el construir un territorio de actuaciones ordenado es un concepto en principio extraño a la realidad del territorio natural. Ahora bien, no se puede negar en estos elementos de organización un riguroso carácter territorial.

El propio autor considera que la identificación y estructuración del medio es una necesidad vital en la que la orientación constituye un vínculo estratégico de la imagen mental del territorio, ya que nos permite, al gobernar el entorno a través de una representación mental, desplazarnos con facilidad por él. La característica territorial, significativa y social de estos elementos me permite extrapolar este análisis a las montañas, y lo hago acotando su uso al proceso de percepción de todo territorio, una percepción que aspira a comprender su extensión y articulación. Es decir, que, dado el carácter abstracto del análisis de Lynch, por ser un sistema de relación con el espacio que permite la elaboración de las imágenes mentales de este, y obviando su objetivo último de orden de las actuaciones urbanas, considero que se pueden utilizar estos elementos de carácter territorial como descripción de la percepción e interpretación de todo territorio en el que es necesario proyectar relaciones significativas con él como instrumentos de conocimiento, ya que la experiencia del caminante se organiza alrededor de la imagen mental del espacio que los contiene mientras atraviesa el territorio.

⁶²² LYNCH, K. (1959): *La imagen de la ciudad*, Buenos Aires: Editorial Infinito.

En este sentido, los caminos conectarían nodos, o núcleos de contenidos variables, un puerto, un refugio o un pico. Estos nodos definirían determinadas áreas, esto es valles, collados o macizos. Estas áreas atravesadas por caminos que conducen a nodos estarían delimitadas visualmente por los bordes o zonas de transición a otras áreas, carenas, ríos o gargantas. Por último, los hitos marcarían los puntos de referencia del desplazamiento, desde una pared singular, a una cascada, o a un amontonamiento de piedras.

De este modo, se pueden introducir los distintos tipos de marcas humanas que son habituales en la alta montaña. Estas corresponden fundamentalmente a los caminos o sendas, los nodos y los hitos. El camino es una huella, un signo cultural que crea un sentido del lugar. Es la marca de un hábito preciso de un asentamiento humano estable a lo largo de las generaciones. Crea sentido del lugar porque el camino une dos puntos significativos, dos nodos en los que se concentran contenidos específicos o convergen otros caminos. Una conexión que genera significado por su uso y por la que transitan personas, ideas, animales, objetos, conocimientos, noticias, deseos, relatos y encuentros.

El territorio se conforma a través de estos caminos, de tal modo que quien conoce las montañas es porque conoce sus caminos. Los caminos son los ejes que coordinan el resto de elementos y transforman la impenetrabilidad aparente de las montañas en lugares accesibles. En la extensión enorme de las cordilleras el camino es un elemento de confianza ya que es un indicio claro, que no absoluto, de no estar perdido, es una línea de seguridad y de continuidad en un territorio inmenso que marca la escala humana y la certeza de que, si bien uno se puede encontrar solo en el espacio, no lo está en el tiempo.

Los caminos de las montañas son marcas de bajo impacto, trazados por el uso persistente sin más elementos que las huellas de los pasos de personas y animales por la tierra; eso determina una variabilidad infinita de formas, materiales, trayectorias y desniveles. Estas sendas ocasionales o potenciales suelen seguir las llamadas rutas normales, esto es, las rutas definidas por el equilibrio entre el esfuerzo y el avance, una relación asentada por la costumbre alejada de los retos deportivos o de las hazañas técnicas. Estas sendas mantienen un buen diálogo con el territorio precisamente por su capacidad de adaptación, unas sendas que han interpretado perfectamente el entorno, lo que repercute en la experiencia del caminante, en la cadencia de sus pasos y en su comprensión del territorio.



IMAGEN 230: Distintos tipos de caminos de montaña con distintos grados de visibilidad y precariedad, todos ellos en los Alpes suizos.

Los nodos son los lugares que actúan como puntos estratégicos que convocan la presencia humana. Lugares donde aumenta la densidad de las relaciones e intercambios. Espacios en los que se ingresa y se está no solo de tránsito, esto es, son acontecimientos del recorrido. Focos que, si bien son pequeños en la extensión abierta del territorio, como son hacia donde uno se encamina porque tienen contenidos o convergencias imprescindibles, conceptualmente son muy relevantes. Son lugares en los que la atención se agudiza y se establecen con claridad las relaciones con el resto del territorio. Ámbitos donde se concentran las relaciones, que pueden funcionar como centros relativos que polarizan el territorio, y que a veces adquieren carácter dominante o simbólico, sobre todo, cuando son visualmente prominentes. Tienen una forma y un contenido singulares que los identifican y muchas veces son reconocibles desde kilómetros de distancia, de tal modo que actúan también como hitos a gran escala. Sus características físicas, su topografía, materiales, usos y texturas les otorga una identidad que está contenida en los relatos que provocan.

Estos nodos contienen a menudo características culturales, sociales o simbólicas para la comunidad que los utiliza. Por ejemplo, la cima de una montaña puede estar cargada de connotaciones de identidad sociocultural, pues desempeña un papel clave en los relatos de un colectivo; relatos que pueden tomar forma literaria o artística y que refuerzan su identidad simbólica. Lo mismo puede ocurrir con las pequeñas arquitecturas religiosas diseminadas en los montes que tradicionalmente eran las herramientas para «conquistar» —ordenar y controlar— la oscura vastedad del territorio natural. Estas ermitas, a menudo implantadas en zonas estratégicas por su perspectiva panorámica, unida a su capacidad para ser vistas, cumplían su función más allá de su uso anual en las romerías de los pueblos y actuaban como referentes o señales en los mapas mentales de los habitantes de la zona.

Lo mismo se puede decir, por ejemplo, de las torres románicas de comunicación entre los valles de las que todavía quedan numerosos vestigios en el Pirineo aragonés. Las bordas son un tipo de arquitectura de montaña relacionada con los oficios de la ganadería que aseguraban poder resguardar a los animales, la comida, dejar los aperos, al tiempo que ofrecían protección frente a las inclemencias del tiempo y amparo dada la lejanía del núcleo rural, ya que estas construcciones aisladas estaban junto a los pastos, es decir, a cierta altura.

Otra construcción característica son los refugios de montañeros, en este país propios de los inicios del siglo xx, ya que, si bien al principio se pernoctaba en las cabañas de los pastores, la práctica generalizada del montañismo llevó a la realización de edificaciones de mayor o menor envergadura situadas en los recorridos de las travesías habituales. Si bien su función original es la de dar habitación, comida o asilo a los caminantes, también realizan operaciones de mantenimiento y control del territorio, desde proporcionar información meteorológica de la zona al cuidado de las sendas y de los valles próximos. El refugio es un lugar donde el caminante se adapta al entorno porque en él toma las decisiones en función de las circunstancias con las que se encuentra, las de la temperatura, el clima y las condiciones de la montaña. En el sentido aportado por Lynch, son lugares importantes caracterizados no tanto por una forma intensa, sino por la relación entre su espacio —instalados en geografías memorables— y las funciones que cumplen al influir de un modo poderoso en la orientación de la montaña.



IMAGEN 231: Distintos cobijos en la alta montaña, de izq. a drcha.: refugio guardado, refugio libre (ambos en los Alpes suizos) y cabaña de pastor en Zermatt.

Las funciones del refugio, en general con guarda, no están, por lo tanto, restringidas al uso deportivo de la montaña, sino que son una práctica de servicio público⁶²³ tanto por su apoyo al

⁶²³ Su uso está regido internacionalmente por el «Convenio sobre los derechos de reciprocidad en el uso de los refugios de montaña». Más información en la Federación Española de Deportes de Montaña y Escalada, disponible en línea en: <<http://www.fedme.es/index.php?mmod=staticContent&IDf=130>>. (Consultado en febrero de 2014).

rescate de los accidentados como por su función de información y sensibilización ambiental. Se da la circunstancia que en la actualidad alguno de estos refugios, que tradicionalmente han sido construcciones austeras, están siendo dirigidos por guardas que investigan y promueven el uso de energías alternativas o son diseñados por arquitectos a partir de la innovación tecnológica del mínimo impacto medioambiental.

Los hitos en la montaña son un punto de referencia en el que el espectador no entra, sino que es exterior a él, y son objetos o formas simples rápidamente identificables. Su ubicación habitual es en el propio camino, donde se encuentran las señales de orientación, flechas, marcas con líneas de colores específicos o pequeños amontonamientos piramidales de guijarros. Este tipo de hitos o mojones son dispuestos de un modo intermitente a lo largo de un trayecto, y especialmente en zonas de cruce con otras sendas o con particularidades del entorno que ofrecen ambigüedad. Son referentes relativos, cuyo radio de acción se limita a la percepción de proximidad, sin embargo, en ocasiones puede tratarse de las únicas marcas humanas a lo largo de kilómetros, por lo que su connotación al ser una confirmación de la ruta actúa a modo de elemento de seguridad. En opinión de Lynch la secuencia de estos elementos facilita el reconocimiento y el recuerdo, da seguridad emotiva y eficacia funcional.



IMAGEN 232: Distintos hitos en los caminos, de izq. a drcha.: poste indicador en los Alpes suizos, baliza de madera en el camino de Puerto Viejo, en el Pirineos aragonés y signos en la roca que marcan esta senda de Pequeño Recorrido o PR.

Hay otros hitos no artificiales que forman parte de la red de particularidades que hacen de un camino un lugar familiar, como una gran piedra singular, un ibón o una extensión con un material natural poco común. Su característica física clave es su singularidad, que les confiere una identidad clara por su forma nítida, por lo que es fácil identificarlos. Estos son referentes de mayor tamaño, que contrastan con su entorno y cuyo radio de influencia es amplio, pues

pueden ser visibles desde la distancia. Son prominentes y su identificación orienta el territorio, en este sentido, cualquier cima puede actuar como hito a escala del territorio.

Una característica de la montaña es que su imagen mental es mutable porque su experiencia es cambiante y puede ser absolutamente diferente en función de las circunstancias en las que se encuentre el caminante o las condiciones de tiempo, luz y temperatura del espacio abierto. Por este atributo en la montaña se aprecia en toda su profundidad que el espacio se altera, materialmente cuando, por ejemplo, hay una niebla espesa, y se transforma en función de los cambios de las variables de un sistema en el que todos los elementos están interrelacionados, incluido el caminante, que debe de mantener una sucesión coherente de imágenes superpuestas de modo que en ellas se intuya una imagen global inclusiva, de lo contrario, significa que uno está perdido. Por esto la presencia de estos elementos para la interpretación, experiencia y habitabilidad del territorio de los que aquí se ha hablado tienen un significado fundamental, pues en la montaña lo que está expuesto en último término es nuestra integridad física, esto es, está comprometido el instinto de supervivencia.

2.3. *La Habitación de Bach, un lugar de interferencia entre emociones*

Como punto de partida de las ideas que inspiran a este proyecto, sirva mi «variación personal» de un fragmento del texto *San Jerónimo en su escritorio*, por Antonello de Messina (Londres, National Gallery)⁶²⁴, donde su autor, Georges Perec, interpreta el pequeño óleo del pintor renacentista italiano realizado entre 1474 y 1475. A partir de su texto, realizo esta alteración a mi medida:

«Todo el espacio, abierto e inmenso, de laderas, peñascos, valles, collados, carenas, horizontes de montañas, viento, nubes y cielo, se organiza por entero alrededor de esta escultura, igual que la escultura se organiza alrededor de la música de Bach.

»La naturaleza desnuda, ilimitada y excesiva, está presente para dar a la escultura su escala, para permitirle, en el centro de su mutismo incompleto, su inscripción. En

⁶²⁴ «Todo el espacio se organiza por entero alrededor de este mueble, y el mueble se organiza por entero alrededor del libro: la arquitectura glacial, desnuda; solo están presentes para dar al mueble su escala, permitirle su inscripción: en el centro de lo inhabitable, el mueble define un espacio domesticado que gatos, libros y hombres habitan con serenidad». PEREC, G. (2001): *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos (1974), pág. 132.

el centro de lo inhabitable, la escultura es un espacio domesticado, que los líquenes, Bach y los hombres habitan con serenidad».

El proyecto es una intervención específica en Puerto Viejo, un paso en una carena de las montañas de los Pirineos que hace de frontera natural entre España y Francia. La cota media de la carena, por encima de los 2 000 metros, establece un territorio natural de pastos y rocas que rodea varios valles e integra un gran número de picos, montes, ibones y riachuelos.

En este espacio abierto, vasto y envolvente, tradicionalmente transitado a pie por personas, ideas, animales, objetos, noticias, deseos y huidas, propongo esta intervención artística próxima a un camino que forma parte de la identidad social y cultural de la comunidad local con un alto contenido simbólico, un espacio escultórico entre montañas que advierte del carácter complejo de todo territorio al interferir en la secuencia de emociones que habitan en su relato inacabado, un lugar de enlace entre la geografía, la cultura, la historia y las emociones que se resuelve con la música de Bach.

2.3.1. Contexto cultural y social

«Un pirineísta es el que sabe no solo escalar, sino sentir y escribir»⁶²⁵.

Henry Beraldi

Los Pirineos son una cordillera montañosa que se encuentra en el sur de Europa y al norte de la península ibérica, orientada de este a oeste entre el mar Mediterráneo y el mar Cantábrico respectivamente. Se extiende a lo largo de 415 km y la anchura en su parte central es de 150 km, por lo que son tres los países que acoge: España, Francia y Andorra. Estas montañas albergan multitud de cumbres por encima de los 3 000 m; la mayor es el Aneto con una altitud de 3 404 m. En la cara sur de los Pirineos, correspondiente a la adscripción española, se encuentra el enclave de este proyecto, en los alrededores del Puerto Viejo del valle de Bielsa, que pertenece al Pirineo aragonés, en el centro de la cordillera.

El valle del Bielsa linda por el oeste con el Parque Nacional de Ordesa y Monte Perdido, declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1997.

⁶²⁵ Reflexión de Henri Beraldi citada por Martínez de Pisón en MARTÍNEZ DE PISÓN, E. y ÁLVARO, S., *op. cit.*



IMAGEN 233: Cordillera de los Pirineos situada entre España y Francia (arriba). Camino de acceso a Puerto Viejo, vertiente sur sobre una imagen de Google Earth (abajo). La línea amarilla marca la frontera de ambos países.

Históricamente, al igual que tantas otras montañas, los Pirineos eran parajes remotos, ignorados e inhóspitos, territorios desconocidos, de orígenes legendarios o mitológicos, que eran atravesados por pastores, cazadores, bandoleros, peregrinos o militares sin dejar señal alguna. Como ya se ha dicho, la Ilustración provoca un giro radical en la mirada, el temor o la indiferencia dejan paso a la curiosidad, a la voluntad de conocer, de tal modo que la montaña se convertirá en uno de los protagonistas de los avances científicos del momento⁶²⁶. El pirineísmo es la corriente filosófica, científica, romántica, cultural y deportiva que a finales del siglo XIX aglutina la exploración, conquista y divulgación de las montañas pirenaicas⁶²⁷. Toda esta producción de conocimiento será material para otros nuevos saberes en cuya divulgación tendrán un papel clave los boletines y las revistas de las sociedades y los clubs de montañismo, como el Club Alpin Français.

⁶²⁶ RISPA PIFARRÉ, J. M. (2012): «Elogio del pirineísmo». *El Portarró: Boletín del Parque Nacional d'Aigüestortes i Estany de Sant Maurici*, núm. 32, verano-otoño de 2012, Parc Nacional d'Aigüestortes i Estany de Sant Maurici, Generalitat de Catalunya, págs. 20-25. Disponible en línea en: <http://parcsnaturals.gencat.cat/web/.content/home/aiguestortes_estany_sant_maurici/coneixeu_nos/centre_documentacio/fons_documental/revistes_butlletins/el_portarro/portarro32_cast.pdf>. (Consultado en noviembre de 2014).

⁶²⁷ Ibídem, pág. 20.

Martínez de Pisón⁶²⁸ sitúa los orígenes del pirineísmo en el uso de las aguas termales del Pirineo francés en el siglo xvi, una costumbre que en el siglo xix convertiría el viaje a los balnearios en una actividad turística a la moda. Militares y aristócratas viajaban desde París o Londres para recuperarse de las guerras o para imprimir una marca de distinción a sus viajes, que fueron muy favorecidos por las comunicaciones ferroviarias y las carreteras; en estas estancias se ofrecían excursiones agradables por los alrededores del balneario. Una combinación que permitió que los placeres se abriesen camino en las hasta entonces deshabitadas montañas, que de este modo se transformaban en un territorio codiciado.

Mientras tanto, ya desde el siglo xviii exploradores, naturalistas, cartógrafos, escritores y artistas fueron describiendo y conquistando con el conocimiento y la cultura este territorio montañoso, y lo hacen a través de ensayos, mapas e inventarios de flora, cuadernos de campo, dibujos, grabados, fotografías, guías y otros escritos. Un compendio de todo ello es la obra monumental de Henri Beraldi *Cent ans aux Pyrénées*, publicada entre 1898 y 1904. La cita que abre el capítulo es una declaración del historiador muy recordada, que marcará y diferenciará al pirineísmo del alpinismo iniciado en Suiza; si bien el primero se caracterizará durante decenios por su doble faceta montañera y artística, el segundo será sinónimo del esfuerzo deportivo.

Esta trayectoria tiene en Ramond de Carbonnières uno de sus precursores. Explorador, naturalista y poeta, llega a los Pirineos en 1787 y, a pesar de la prodigalidad de las descripciones de sus viajes, confesó en sus escritos que sobre estas alturas aparecen ideas y sentimientos que, si bien hubiesen podido expresarse en ese momento, después son imposibles de reproducirse, pues carecen de su verdadera fuerza⁶²⁹. Esta observación acerca de la experiencia singular y escurridiza que ofrecen los recorridos por la alta montaña es el material fundamental de la vida de Henry Russell, poeta, músico, montañero y escritor —autor de una guía de los Pirineos de 1862— para el que el hecho de estar en las montañas es un objetivo vital en sí mismo, un acto que se justifica en la propia experiencia más allá del afán científico, del deportivo, por supuesto, e incluso del artístico. A pesar de ello, este hombre capaz de atender a la variación de los sonidos de los glaciares en función del ciclo de la luz y la temperatura a lo largo del día, con sus palabras da testimonio no solo de la montaña, sino, y fundamentalmente, de su relación con ella:

⁶²⁸ MARTÍNEZ DE PISÓN, E. y ÁLVARO, S., *op. cit.*, págs. 103-126.

⁶²⁹ *Ibidem*, pág. 117.

«A partir de esta experiencia vital es desde donde se puede transmitir lo que ninguna descripción científica es capaz de evocar y también desde donde Rusell es capaz de expresar algo tan real, pero tan poco mostrado, como lo que podría llamarse geografía sensible»⁶³⁰.

De ese algo *tan real como poco mostrado* que la ciencia no ha querido atender hasta ahora también se ocupa Franz Schrader, geógrafo montañero, literato, dibujante y pintor que realizó el primer mapa del macizo de las Tres Sorores al que pertenece el Monte Perdido. Es también el inventor de la orografía y de su instrumento específico, el orógrafo, a partir de la cual creó imágenes circulares del paisaje⁶³¹ con voluntad descriptiva. En un artículo de 1896 en el que argumenta su defensa de las montañas —en un contexto que debatía la apertura de un túnel inmenso a través de los Pirineos— afirma que estas permiten la recuperación de una sensibilidad que impulsa el reencuentro con una clave de la civilización⁶³².

Recuperación de la sensibilidad y reencuentro como el logro de una civilización que da signos evidentes de haber olvidado cómo relacionarse con la naturaleza. Algo que también asombra a Joseph Ribas, que en su libro *Sentiers et randonnées des Pyrénées* habla del caminar por la montaña como de un acto de reconciliación con el entorno:

«[H]emos nacido de los paisajes, y sin embargo, no sabemos ya mirar a la naturaleza cara a cara»⁶³³.

Este pirineísmo clásico, con su singular evolución y sus propias características en su relación científico-cultural, irá transformándose. En parte porque también lo harán los propios Pirineos, que, a partir de los años setenta del siglo xx, dejarán de estar aislados de las grandes corrientes turísticas y económicas del resto de Europa. Este territorio casi desconocido, despoblado y de núcleos rurales aislados se sumará a las dinámicas sociales europeas generales, aunque eso sí, muy lentamente. Precisamente, este último aspecto tan apreciado por aquellos viajeros, el carácter remoto de una cordillera prácticamente incomunicada en relación al resto de Europa, fue, sin embargo, para los habitantes del Pirineo —sobre todo del aragonés, entre otras cosas por estar insertado en su propio centro— uno de los lastres con los que

⁶³⁰ Ibídem, pág. 119.

⁶³¹ RISPA PIFARRÉ, J. M. (2012): *op. cit.*, pág. 22.

⁶³² MARTÍNEZ DE PISÓN, E. y ÁLVARO, S., *op. cit.*, pág. 120.

⁶³³ Citado este libro de la década de los setenta en MARTÍNEZ DE PISÓN, E. y ÁLVARO, S., *op. cit.*, pág. 125.

tradicionalmente fueron obligados a convivir en el norte de Huesca. Una provincia que mantuvo su carácter rural mientras sufría, a lo largo del siglo xx y al igual que otros lugares del país, un despoblamiento y abandono profundos a través de la inmigración hacia las grandes ciudades.

En este contexto socioeconómico que tocó fondo durante las décadas de la posguerra española y a lo largo de la dictadura franquista, Francia aparecía en la órbita del mundo rural pirenaico como lugar de promisión, allí donde sí existían oportunidades laborales, donde las condiciones de vida y de progreso ofrecían un desarrollo desconocido a este lado de los Pirineos. A Francia se iba a trabajar, a comprar bicicletas, relojes o colchones, a intercambiar mercancías mientras se intuía una cultura que asombraba.

Este mundo oprimido por las duras condiciones de vida de la montaña, por la pobreza y el aislamiento, está descrito con precisión en el libro de Severino Pallaruelo *Pirineos, tristes montes*⁶³⁴. El autor es un incisivo observador de las costumbres, creencias, huidas, deseos y estados de ánimo de una población prácticamente abandonada a su suerte. En sus cuentos —que para cualquiera que haya vivido en sus pueblos bien parecen documentos oficiales por su realismo y concreción— los Pirineos son un protagonista más en la vida de las gentes de la montaña, el lugar que imprime su marca en cada gesto y decisión; la frontera paradójica entre dos mundos opuestos que, sin embargo, para sus lugareños era, además de la evidencia de estar al otro lado del sueño, la puerta abierta del territorio hacia Francia. Una conexión que por supuesto se hacía caminando entre montañas, a través de los puertos naturales que estaban a más de los 2 000 metros de altitud en medio de una tupida red de senderos, puertos que eran los accesos naturalizados tanto para el ganado como para sus habitantes. En este sentido, las montañas no eran muros inexpugnables, sino que más bien al contrario, representaban para sus pobladores el acceso hacia otro mundo; las montañas eran los lugares de relación, el territorio para el encuentro.

En resumen, la ruta de Puerto Viejo en el Pirineo aragonés fue una de las vías principales de tránsitos transfronterizos hacia Francia desde el siglo xviii hasta 1976, fecha en la que fue construido el túnel de Bielsa. Una vía de intercambio de los pastos para el ganado entre España y Francia, también para los intercambios comerciales tanto de productos básicos como

⁶³⁴ PALLARUELO, S. (2011): *Pirineos, tristes montes*, Zaragoza: Xordica Editorial (1990).

de bienes novedosos y, por último, una vía para el contrabando, una actividad que funcionó como una herramienta de supervivencia para los montañeses en determinadas épocas.

2.3.2. Contexto histórico

Todavía estas montañas tendrían otro papel protagonista más en la historia de sus valles y en la del país durante la guerra civil española. Este territorio de enlace atravesado por los caminos entre España y Francia marcaría de nuevo su historia debido a que sería el lugar para la huida del fascismo que acabó por imponerse en este país. Este suceso ha pasado a la historia como la llamada Bolsa de Bielsa⁶³⁵, un ejemplo de organización de la sociedad civil y militar⁶³⁶. Mi primer contacto con ella fue a través del testimonio directo de mi abuela Carmen Duaso Vilellas⁶³⁷, que se vio obligada a escapar por el Puerto Viejo de Bielsa en la primavera de 1938, con mi padre en brazos, un bebé de tres meses. Me explicaba con una extraña combinación de naturalidad y perplejidad su huida junto a otros refugiados, que a medida que iban ascendiendo por el puerto nevado iban deshaciéndose de cualquier peso o estorbo: «las joyas, las joyas en la nieve, tiradas, ahí se quedaban» me decía para describir con una elipsis que eludía el lenguaje dramático la dureza de aquella evasión atizada por el miedo y la necesidad que se dirigía hacia el exilio y el hambre, eso si tenían la fortuna de llegar con vida tras no reventar en el camino o bajo las bombas de la aviación franquista:

«El que no ha pasado el puerto no sabe lo que es el mal..., no sabe lo que es el mal...»⁶³⁸.

⁶³⁵ FERRERONS, R. y GASCÓN, A.: *Huesca: La Bolsa de Bielsa. Fotografías, 1938*, Cat. Exp. (1991), Huesca: Diputación Provincial de Huesca. Primera publicación realizada a raíz de la exposición en el Museo de Bielsa. Más adelante se publicaría el libro: GASCÓN RICAU, A. (2005): *La Bolsa de Bielsa. El heroico final de la República en Aragón*, Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

⁶³⁶ Museo de la Bolsa de Bielsa, Bielsa. Se puede visitar en línea en: <<http://www.museodebielsa.com/es/>>. (Consultado en abril de 2014).

⁶³⁷ Carmen Duaso Vilellas, Boltaña, 1914-Barcelona, 1998.

⁶³⁸ Refrán recogido en el cuento *Pasar el puerto*. PALLARUELO, S., *op. cit.*, págs. 140-142.



IMAGEN 234: Mi abuela Carmen Duaso Vilellas en primer plano. Tía María lleva en brazos a mi padre, Antonio Lamúa Duaso, junto a mi bisabuela en Casa Juan Latre, Boltaña, poco antes de comprender que tendrían que escapar. Primavera de 1938.

Este éxodo ocurrió cuando a partir del 29 de marzo de 1938 la 43.^a División republicana al mando de Antonio Beltrán Casaña —*El Esquinazau*— quedó aislada del resto del ejército republicano en la Bolsa de Bielsa, el lugar de resistencia en el Valle del Alto Cinca donde por una parte se frenaba a las tropas franquistas por tres flancos, por otra, se esperaba la ayuda del resto de las tropas republicanas que se habían replegado hacia Cataluña, y desde el 7 de abril se iniciaba la evacuación civil al posibilitar el paso de entre 6 000 a 8 000 personas a Francia, la mayoría mujeres, niños, ancianos y heridos⁶³⁹. El 12 de abril las tropas de Franco cerraron la Bolsa por todos los lados mientras que su aviación equipada con aparatos alemanes bombardeaba la zona. El 16 de junio, siete días después del ataque definitivo, se vacía hacia el norte la Bolsa, y la 43.^a División se encuentra ya en Francia.

En definitiva, a través de la Bolsa de Bielsa, el último bastión pirenaico de resistencia republicana contra los sublevados⁶⁴⁰ del golpe de Estado al gobierno democrático de la República, salieron en total 24 000 personas, de las que dos tercios fueron militares⁶⁴¹. Con la derrota del Frente de Aragón se abrió una nueva etapa en la guerra en la que parte de la República manifestó su voluntad de negociar una rendición. La Bolsa de Bielsa y el éxodo de la población civil a través de las montañas está íntimamente ligada al territorio característico del norte de esta comarca del Sobrarbe, un territorio en el límite de un país en guerra que encontró en Aragón el eje vertical peninsular por el que desplazar los frentes⁶⁴². La

⁶³⁹ CASANOVA, J. (2008): «De Aragón a Francia: la guerra del exterminio de Franco», en VV.AA. (2008): *La Bolsa de Bielsa. El puerto de Hielo* [libro-DVD], Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

⁶⁴⁰ Museo de la Bolsa de Bielsa.

⁶⁴¹ ALTED VIGIL, A. (2008): «El éxodo de la población civil a Francia», en VV.AA. (2008): *La Bolsa de Bielsa. El puerto de Hielo*, op. cit., pág. 45.

⁶⁴² Aragón contó con el registro del mayor número de expedientes tramitados bajo el nombre de Regiones Desvastadas de toda España, por delante de Barcelona y Madrid. El grado de destrucción de algunos de sus enclaves es comparable con el de ciudades alemanas tras la Segunda Guerra Mundial. SABIO ALCUTÉN, A. (2008): «Tras las

historia de la Bolsa de Bielsa es la de una tenaz resistencia que duró poco más de dos meses, mientras la aviación y la artillería franquista castigaban sin cesar a la población hasta dejarla prácticamente arrasada⁶⁴³. El «nuevo orden» impuesto por Franco tuvo en la represión la clave de su funcionamiento y en la dolorosa reconstrucción su recuerdo.

Un territorio fronterizo es un lugar de salida lógico, sin embargo, aquí su orografía, las nieves del puerto y las precarias vías de comunicación lo hicieron funcionar más bien como una fortificación cuyos pasos eran poco accesibles y a priori más seguros. Desde el punto de vista del éxodo de la población civil todo esto permitió la huida, pero también endureció sus condiciones, habida cuenta de que lo hicieron obligados por cuestiones políticas —entre ellos fueron frecuentes los familiares de personas significadas en la defensa de la República— y presionados a tomar esta decisión en breve espacio de tiempo, sin certeza ninguna, expulsados de su tierra natal, abandonando sus casas, sus pertenencias, su red de afectos y su lugar de identidad.

Refugiados con pocos o sin ningún recurso, tras varios días de camino, mal calzados y peor comidos, marcados ya por el estigma de la derrota moral, propietarios de un solo bien, su vida, subían por fin una senda nevada interminable porque los franceses habían condescendido en abrir la frontera, esto es, el paso a 2450 m de altitud por un pequeño camino que atraviesa una cadena de montañas en el medio de los Pirineos.



IMAGEN 235: Éxodo de la población civil ya en la vertiente francesa. Col de la Gela, abril de 1938. El retorno de Léon Blum a la presidencia de Francia permitió reabrir las fronteras y, con ello, el paso de la población desde principios de abril. Si bien las autoridades francesas y la población del país vecino acogieron a los refugiados, la diversidad de testimonios sugieren que el trato fue desigual.

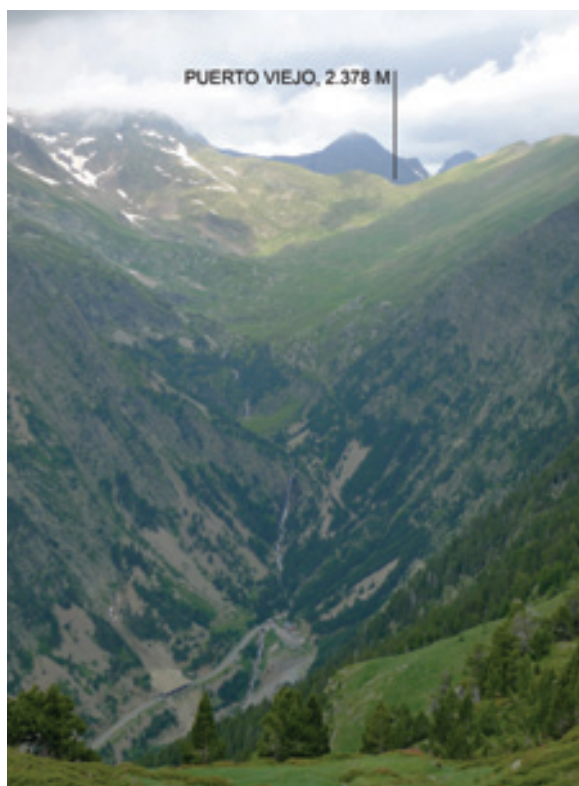
bombas. Bielsa y la actuación de Regiones Devastadas en el Pirineo aragonés (1939-1957)», en VV.AA. (2008): *La Bolsa de Bielsa. El puerto de Hielo, op. cit.*, págs. 91-110.

⁶⁴³ Museo de la Bolsa de Bielsa.

Un punto geográfico cuyo uso, en ese momento vital, le confiere ahora un alto valor simbólico. Una cualidad del territorio que logra suscitar una imagen poderosa, vívidamente identificada y de gran utilidad para construir el relato que nos falta como comunidad, una comunidad que aspira a cerrar una historia incompleta de biografías olvidadas y de emociones desatendidas que señalan un desequilibrio en los valores para la sostenibilidad ética.

En definitiva, tal y como se puede observar en Puerto Viejo, el conocimiento de los lugares del territorio supone entonces la comprensión de las diversas capas de sentido en las que confluyen las tramas sociales, culturales, históricas, pero también las biográficas, esta última en relación también a la propia experiencia personal, en este caso mediada por la memoria transmitida a través de la red afectiva a la que una pertenece.

2.3.3. Contexto actual de la intervención



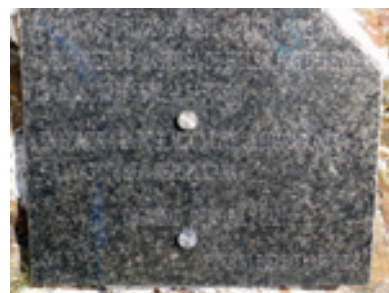
En el paisaje de fuertes contrastes propios del Pirineo central, fruto de una geología compleja y de un clima riguroso, este camino atraviesa un amplio valle en el que el agua filtrada desde grietas y sumideros de altura toma forma de cascadas y riachuelos, y lo hace adecuado para el paso del ganado, gracias también a la singularidad geográfica que abre un puerto natural hacia el norte, lo que lo convirtió en una ruta normal de conexión con Francia.

IMAGEN 236: Valle del camino de Puerto Viejo. El pico de la derecha tapado por las nubes es el Pico de Puerto Viejo, 2 721 m.

En la actualidad este enclave de las montañas de los Pirineos se encuentra inscrito en la red de caminos que atraviesan el territorio como un sendero de Pequeño Recorrido, el PR 182.

La ficha técnica de la ruta la describe como un sendero que cubre un desnivel de 740 m, con una altura de partida de 1 663 m, con un recorrido de ida y vuelta que se realiza en un tiempo medio de 4 horas y 10 minutos. A lo largo del camino se encuentra la llamada Cabaña del Forato, utilizada antiguamente por los exiliados y en la actualidad por los pastores. Si bien para el entorno social de proximidad es un camino con un significado propio, en general esta característica puede pasar desapercibida para un caminante cualquiera, salvo por dos elementos, el primero de ellos es una pequeña placa de granito ubicada junto al paso en lo alto del puerto en homenaje a la Bolsa de Bielsa.

IMAGEN 337: Antigua placa conmemorativa instalada en 2008⁶⁴⁴, 70 aniversario de la Bolsa de Bielsa, y que dice así: «A cuantos cruzaron este puerto para romper el bloqueo de la “Bolsa de Bielsa” por defender la libertad frente al fascismo. En honor a la población civil altoaragonesa y a la 43 División republicana».



El segundo es un discreto texto enmarcado situado en el interior de una caseta o palomar que se erige justo en la línea imaginaria de la frontera. Se trata de una iniciativa fechada en 2009 y llevada a cabo por cinco mujeres que firman como Carmen, Chantal, Christine, Claire y Patricia, y que, tal y como se describe en el propio texto, se reúnen en «una travesía llena de energía en la hermosura de la montaña salvaje» para recordar la Bolsa de Bielsa a través de dos poemas. Uno de ellos es un extracto de *Pasaremos*⁶⁴⁵, poema de Miguel Ángel Asturias, y el

⁶⁴⁴ Esta placa de granito ha sido destruida en un acto de vandalismo en el verano de 2014. Se ha realizado una réplica en hierro mediante suscripción popular que será instalada en el mismo lugar el día 25 de octubre de 2014. DEL CAMPO, U. (2014): «El Puerto Viejo de Bielsa recupera la placa en memoria de los exiliados», *Diario del Alto Aragón*, 28 de octubre, pag. 61. Disponible en línea en: <<http://www.diariodelaltoaragon.es/NoticiasDetalle.aspx?Id=900009>>. (Consultado en octubre de 2014).

⁶⁴⁵ El extracto es una breve selección del extenso poema *Pasaremos (Canto a los mineros asturianos)* de 1937 y es el que sigue: «Hay que limpiar el aire de enemigos / que bombardean almerías desde lejos / que desde lejos lanzan la metralla / sobre la población que duerme: / asesinato colectivo, premeditado / y en cuadrilla, desde el cielo o el mar / sin dejar defensas a las víctimas caídas / de los lechos a las tumbas / de las casas a los sepulcros / mujeres como estrellas / niños como monedas falsas / ancianos como troncos heridos por el rayo». Miguel Ángel Asturias (1899-1974) fue un escritor guatemalteco que recibió el Premio Nobel de Literatura en 1967. ASTURIAS, M. A. (1968): *Obras Completas*, Madrid: Aguilar.

otro es *Coplas del Exilio*⁶⁴⁶, de Pere Quart, un poema que se inicia con los versos «En la noche de luna llena / Atravesamos la carena / Lentamente sin hablar / La luna en su plenilunio / Y nuestra pena a la par» para acabar recordándonos el poeta republicano exiliado primero en Francia y luego en Santiago de Chile que «No moriré de añoranza / De añoranza viviré».

Estas dos modestas obras se encuentran, por lo tanto, al final de la ruta de ascenso en el paso del puerto tal y como comprobé cuando hice este camino en la primavera de 2013 con la voluntad de conocer las circunstancias de la huida de mi abuela y mi padre. Junto a ella estaba la pregunta acerca de un proyecto artístico que necesitaba conocer el territorio de su posible inscripción. Un día soleado y con un grupo de amigos marchamos hacia Puerto Viejo, y durante la subida aquella vieja historia no parecía sino una ficción surrealista. En algún recodo del camino, cuando la fatiga aparecía junto a la perspectiva poderosa del valle, emergía la perplejidad y la conciencia profunda de saberme incapaz de comprender cómo pudo subir mi abuela con un bebe «a coletas»⁶⁴⁷ por aquella senda larga y empinada en aquel momento llena de nieve.

Con mi mochila bien aprovisionada de comida y agua, con ropa de abrigo apropiada y botas, el ánimo se dibujaba muy distinto de aquel que debió empujar a una mujer joven con su bebé recién parido a escapar desde el miedo a la incertidumbre, poniendo en riesgo sus vidas y el más mínimo confort deseable en sus circunstancias, todo ello cambiado por algunas lentejas machacadas en la boca de la madre que así daba de comer a su hijo.

⁶⁴⁶ Pere Quart es el pseudónimo de Joan Oliver (1899–1986). Si bien el texto de la caseta del que hablamos prescinde de alguna estrofa, el poema completo es el siguiente: «En noche de luna llena atravesamos la sierra lentamente, sin hablar, la luna en su plenilunio y nuestra pena a la par. Tez morena y aire grave la amada que me acompaña, cual la Virgen bronceada que hallaron en la montaña. Para que se nos perdone la guerra que la quebranta me tiendo y beso mi tierra, con el hombro la acaricio, antes de pasar la raya. En Cataluña dejé el día de mi partida media vida adormecida. Me llevé la otra mitad para no quedar sin vida. Ahora en tierras de Francia, luego más lejos tal vez, no moriré de añoranza: de añoranza viviré. En mi tierra del Vallès tres cerros son una sierra, cuatro pinos bosque espeso, cinco sogas harta tierra. ¡No hay nada como el Vallès! Los pinos ciñen la cala, una ermita en la lomet y allá en la playa un toldillo que parece que aletea. ¡Una esperanza perdida! ¡Gran pesar más gran dolor! Y una patria tan pequeña que la sueño de una vez». El poema original, escrito en catalán, se titula *Corrandes d'Exili*, y lo publicó desde su exilio en 1947 en el poemario *Saló de tardor*. OLIVER, J. (1985): *Saló de tardor*, Barcelona: Edicions Proa.

⁶⁴⁷ Expresión de la fábula aragonesa o altoaragonesa que se refiere al modo de llevar a un niño apoyado en el hombro con cada una de las piernas a cada lado de la cabeza del portador.



IMAGEN 238: Subida a Puerto Viejo, con el paso al fondo a la derecha señalado por la nube más baja.

IMAGEN 239 e IMAGEN 240: Camino de acceso a Puerto Viejo a su llegada, abajo. Y caseta, drcha.





IMAGEN 241: Imagen de la carena fronteriza y del lugar de la intervención desde su cara norte.

Esta sensación de desencaje entre la historia y el territorio inmenso e indiferente, sin apenas marcadores materiales de sus memorias, generó unas emociones que iban desde la admiración y la rabia hasta la solidaridad y la confusión. Tras subir Puerto Viejo, decidí desarrollar el proyecto y también su ubicación concreta.

Tras esto, realicé dos dibujos de análisis de la forma de la carena y de su relación con el paso que se muestran en la página siguiente.

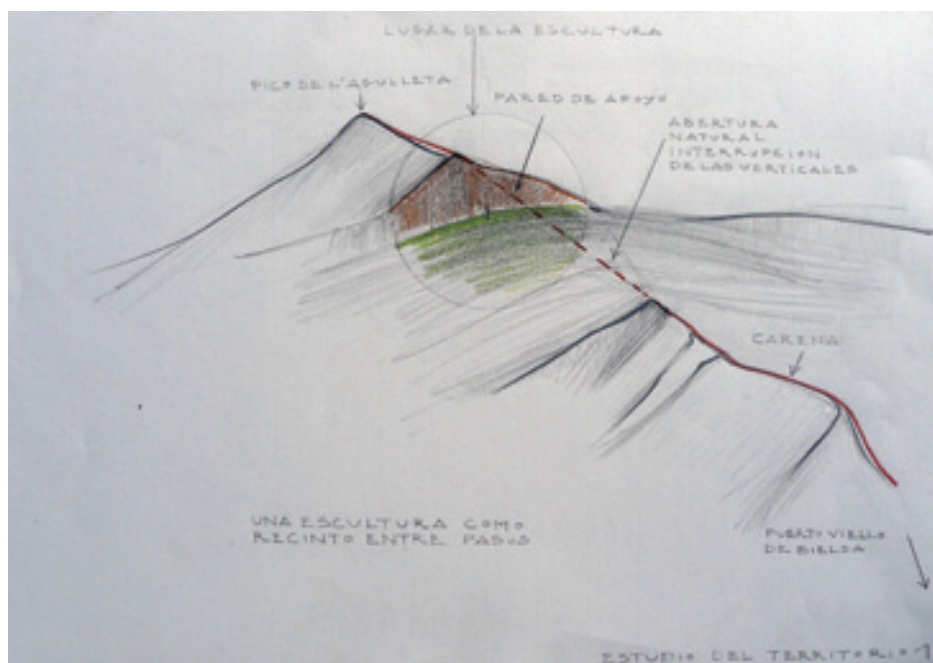


IMAGEN 242: Dibujo sobre papel, grafito y lápiz de color. 45,5 x 32 cm. Vertiente sur de la ubicación.



IMAGEN 243: Dibujo sobre papel, grafito y lápiz de color. 45,5 x 32 cm. Vertiente norte.

Durante este proceso de investigación me puse en contacto con la Asociación Sobrarbense La Bolsa⁶⁴⁸ y fue a raíz de la búsqueda de documentación gráfica sobre el puerto como surgió la posibilidad de presentar el proyecto que estaba realizando, *La Habitación de Bach*, en el marco de las «VIII Jornadas de la Bolsa de Bielsa»⁶⁴⁹. Estas jornadas que se vienen realizando desde el 2007 son un punto de encuentro para la memoria de aquellos sucesos y sus protagonistas, igual que para el intercambio de nuevas publicaciones y reflexiones alrededor no solo de los últimos días de la República en este país, sino de todo el relato sociopolítico y cultural frustrado desde entonces, un relato todavía en construcción, que de este modo progresa en visibilidad.

En el curso de dichas jornadas presenté la conferencia «Una intervención artística en Puerto Viejo. Entre lugares: las montañas como espacio de relación entre la cultura, la historia y las emociones»⁶⁵⁰ que sirvió de punto de partida para un interesante coloquio acerca de las montañas, sus historias y el proyecto artístico, en el que se pridujeron aportaciones por parte de los asistentes que ya forman parte del propio proyecto. Entre ellas quiero resaltar el énfasis de todos los presentes en el carácter no invasivo de la intervención, que por otra parte ha sido un objetivo clave en su proceso de creación, y por último la idea, coherente con el primer aspecto, de incorporar un relato en audio sobre la historia de la Bolsa de Bielsa en el propio archivo sonoro de la pieza con un icono visible en la pantalla de interacción. Jorge Abbad, uno de los participantes, interpretó la pieza de un modo inesperado, pero coherente con el marco de las jornadas; en su relato asoció los dos pilares del espacio escultórico con las ideas de igualdad y fraternidad. Respecto a los dos pilares que faltan en este cubo incompleto, definió a la montaña como un tercer pilar, esta vez asociado a la idea de libertad, mientras que a modo de síntesis, el otro pilar, tan ausente como visible en la definición del espacio, seríamos cada uno de nosotros como aquellos responsables de dar el contenido humano a estas ideas.

A raíz de su presentación pública en las jornadas, varios medios de comunicación locales se interesaron por él y lo difundieron a través de una entrevista para la radio⁶⁵¹ y un artículo de

⁶⁴⁸ Página web de dicha asociación disponible en línea en: <<http://bolsadebielsa.blogspot.com.es/>>. (Consultado en enero de 2014).

⁶⁴⁹ Programa de las VIII Jornadas de la Bolsa de Bielsa disponible en línea en: <<http://bolsadebielsa.blogspot.com.es/2014/04/jornadas-de-la-bolsa-junio-2014.html>>. (Consultado en mayo de 2014)

⁶⁵⁰ Crónica de las jornadas disponible en línea en: <<http://www.neofato.es/bbielsa2014.htm>>. (Consultado en junio de 2014).

⁶⁵¹ Entrevista en *Radio Sobrarbe*, de 18 de junio de 2014: <<http://www44.zippyshare.com/v/53925599/file.html>>. (Consultado en junio de 2104).

prensa⁶⁵². Con esta labor de comunicación y difusión de una intervención sobre el territorio de lo común se fortalece la noción de un proyecto como una *máquina para hacer hablar*, que provoca una experiencia colectiva de reacción y participación en un proceso en red en el que la obra es un principio para la acción y el encuentro.

2.3.4. Metodología: proceso de experimentación

Como se ha comentado en la introducción, esta investigación hace suya la reflexión de Lupión⁶⁵³ acerca del arte como una intersección de «*saberes y haceres*» en la que la práctica artística es un medio para el artista —no un objeto de conocimiento como lo sería para un historiador o un filósofo del arte—, el cual trata, a través de la experiencia de su trabajo visual, de investigar desde el arte y, por lo tanto, desde sus *haceres*.

En este sentido, la creación artística es una práctica que se realiza en un sistema de ideas que pueden ser comunicadas y su metodología es un proceso de pruebas de ensayo y error, de riesgo y descubrimiento, de incertidumbre y transformación, que progresa según las decisiones que se toman y las variaciones que se desestiman. Un sondeo alrededor de una intuición que busca materializarse del modo más preciso, y que constituye la práctica a través de ensayos, que al ser verificados en dibujos, maquetas de trabajo, fotografías o *collages* pueden ser contrastados para la evaluación entre las aspiraciones del proyecto, la adecuación a su idea y sus soluciones posibles.

El proyecto es el resultado de un proceso creativo en el que las ideas se hacen y se deshacen, según un recorrido orientado en este caso por la voluntad de lograr un resultado simple, claro, coherente e integrado en el entorno que contenga la premisa de partida; la creación de un lugar alrededor de una gama de emociones complejas.

Como muestra de esta investigación se incorporan las imágenes que han conducido a través de la experimentación formal de una idea a su resultado último. La serie de imágenes respeta la secuencia de realización del proceso que se organiza según una serie numerada de pruebas.

⁶⁵²Ver anexo 8. Una idea general de lo dicho se puede ver en la siguiente entrada de mi blog: <<http://carmenlamua.blogspot.com.es/2014/06/la-habitacion-de-bach.html>>. (Consultado en julio de 2014).

⁶⁵³Vid. *supra*, pág. 21.

Proceso 1

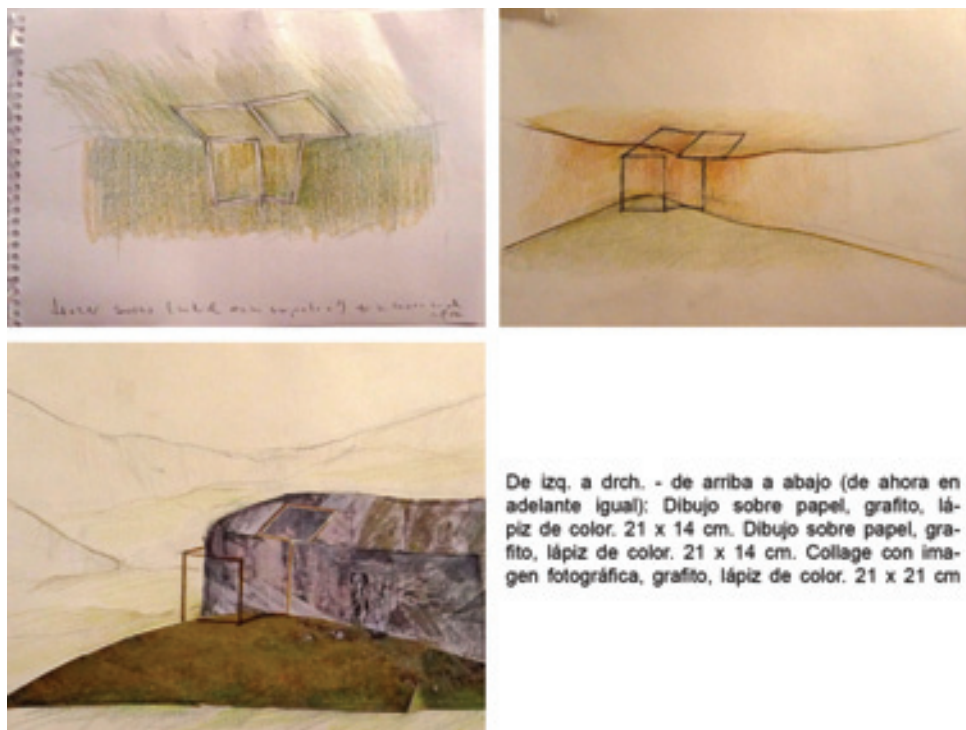


IMAGEN 244: Proceso 1.

NOTA 1: Las primeras ideas parten de una marca horizontal tallada en la tierra y que toma su forma por adaptación al entorno natural. Un cambio de escala y la voluntad de crear un espacio y, por lo tanto, de delimitar un vacío, llevan a los siguientes dibujos.

Proceso 2



IMAGEN 245: Proceso 2.

NOTA 2: La geometría del cubo, definido no por su masa ni sus planos, sino por sus aristas, es una forma elemental, regular, estable y neutra que facilita a través de pequeñas alteraciones su adaptación al entorno, con el que entra en contraste por su carácter euclidiano. Por otra parte, si bien es un poliedro abstracto, remite a la idea primordial de habitación o cobijo. En el primer dibujo se aprecia una de las variables presentes en esta investigación, tanto en los contenidos científicos como en los antropológicos, artísticos y montañosos: la reivindicación de los sentidos. Esto se ensaya con la inscripción en tres de las aristas del salmo 135:16, de la Biblia vulgata latina del siglo IV elaborada por San Jerónimo. Si bien su significado se encuentra relacionado con la reprobación a la adoración de ídolos, esta crítica una vez descontextualizada ofrece una buena metáfora del modelo sensorial contemporáneo, y es la que sigue⁶⁵⁴: «Boca tienen, y no hablan / Ojos tienen, y no ven / Oídos tienen, y no oyen / Narices tienen, y no huelen / Manos tienen, y no palpan / Pies tienen, y no caminan». Considero que este contenido textual explícito puede marcar en exceso y de un modo unidireccional el espacio, con el riesgo de reducirlo a un eslogan.

⁶⁵⁴ El original es el siguiente: «Os habent, et non loquetur / Oculos habent, et non videbunt / Aures habent, et non audient / Nares habent, et non odorabunt / Manus habent, et non palpabunt / Pedes habent, et non ambulant».

Proceso 3



IMAGEN 246: Proceso 3.

NOTA 3: Una vez decidida la forma y su anclaje con la piedra, la resuelvo en tres dimensiones. La línea traza un movimiento que se apoya sobre la roca para después abrir un espacio que toma forma al envolver un vacío. El juego de integración y contraste prolonga el volumen natural y complementa el material en bruto. En el anclaje superior, un cuadrado tallado en la piedra delimita la superficie para una lámina fotovoltaica como fuente de energía. La estructura del triedro es el soporte que, además de articular el espacio sonoro, permite la difusión envolvente de la música de Johann Sebastian Bach.

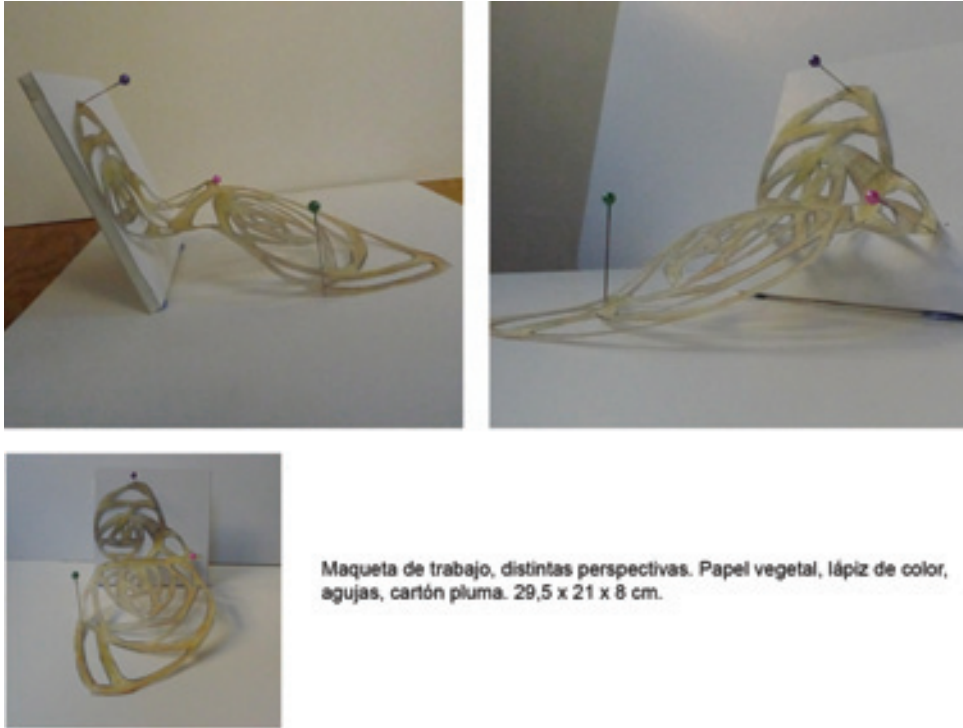
Proceso 4



IMAGEN 247: Proceso 4.

NOTA 4: Quiero que el espacio tenga una continuidad en la horizontal, de modo que su base también resulte marcada por la línea. Planteo un asiento tallado en el terreno definido por el movimiento de la línea y por planos a distintos niveles. Resulta estrictamente unipersonal y definido por una forma excesivamente literal.

Proceso 5



Maqueta de trabajo, distintas perspectivas. Papel vegetal, lápiz de color, agujas, cartón pluma. 29,5 x 21 x 8 cm.

IMAGEN 248: Proceso 5.

NOTA 5: Alternativa de marca horizontal definida por una red de líneas que trazan planos curvos semitransparentes que permitirían incorporar la piedra de soporte como elemento propio. Si bien la levedad de la forma, el juego de lleno/vacío y de sombras y luz es válido, de nuevo es una forma de asiento horizontal literal que sugiere unidad de uso.

Proceso 6

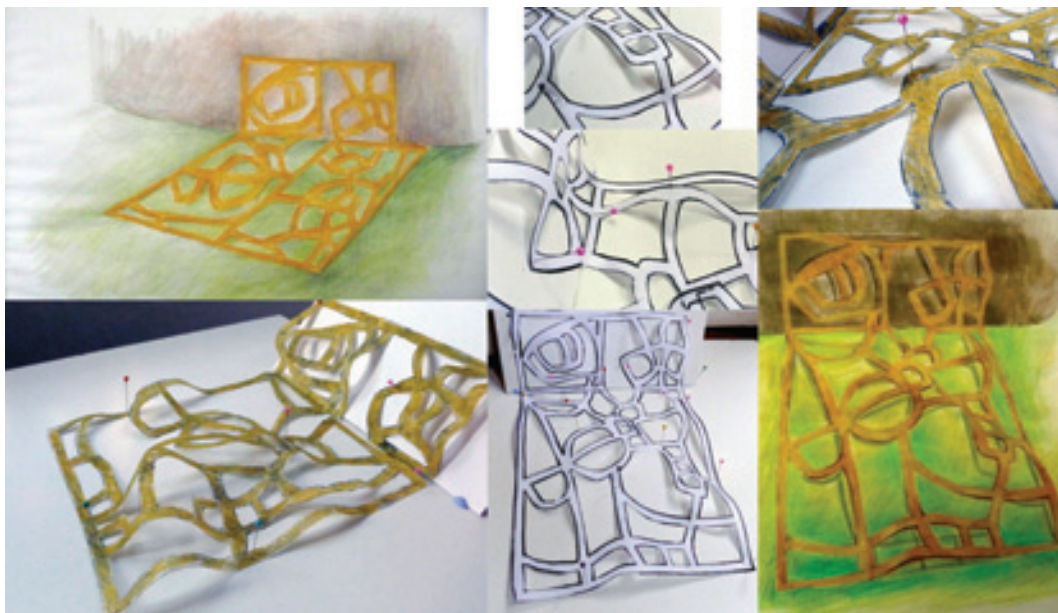


IMAGEN 249: Proceso 6. Dibujo. Papel, lápiz de color. 29,7 x 21 cm. Maquetas de trabajo. Papel de diferentes tipos, lápiz de color ocasional, agujas, cartón pluma. 42 x 29,7 cm. Dibujo. Papel cebolla, lápiz de color. 29,7 x 42 cm.

NOTA 6: Desarrollando las ideas de trama y transparencia, pruebo otras formas horizontales que tallan irregularmente la base del espacio definido por el cubo. El movimiento de las líneas y el aumento de la superficie parecen resolver las limitaciones de la anterior idea. Sin embargo, el impacto formal, la densidad de la trama y la ocupación excesiva del terreno juegan en contra de la simplicidad y del impacto mínimo buscado.

Proceso 7



Maqueta de trabajo, distintas perspectivas. Arcilla blanca y roja, fibra vegetal. 37 x 27 x 21 cm. Detalles del encaje y del proceso de secado.

IMAGEN 250: Proceso 7.

NOTA 7: Simplifico la trama. Sin embargo, la forma cerrada y literal acota el uso e interpretación de la marca en el terreno.

Proceso 8

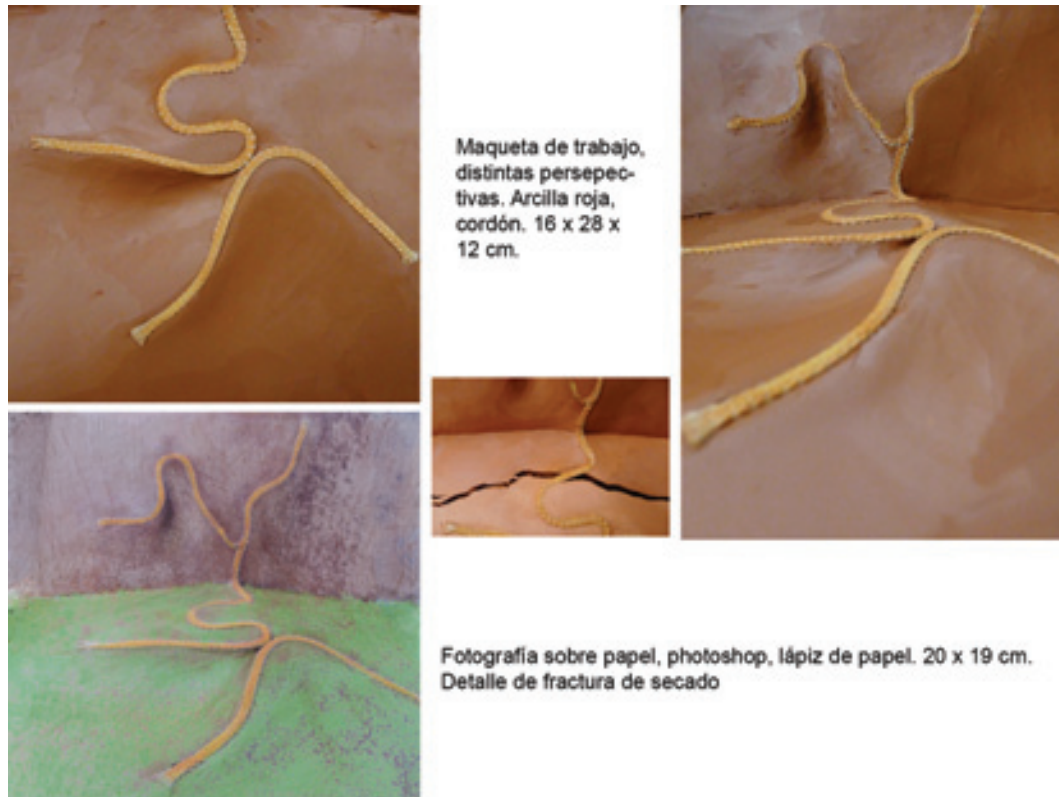


IMAGEN 251: Proceso 8.

NOTA 8: La marca horizontal se simplifica en el movimiento ondulado de una línea, que conecta los planos vertical y horizontal. Una forma abstracta como estructura de una extensión horizontal dinámica y abierta, una línea que recorre y se adapta a las irregularidades de la piedra y la tierra.

Proceso 9

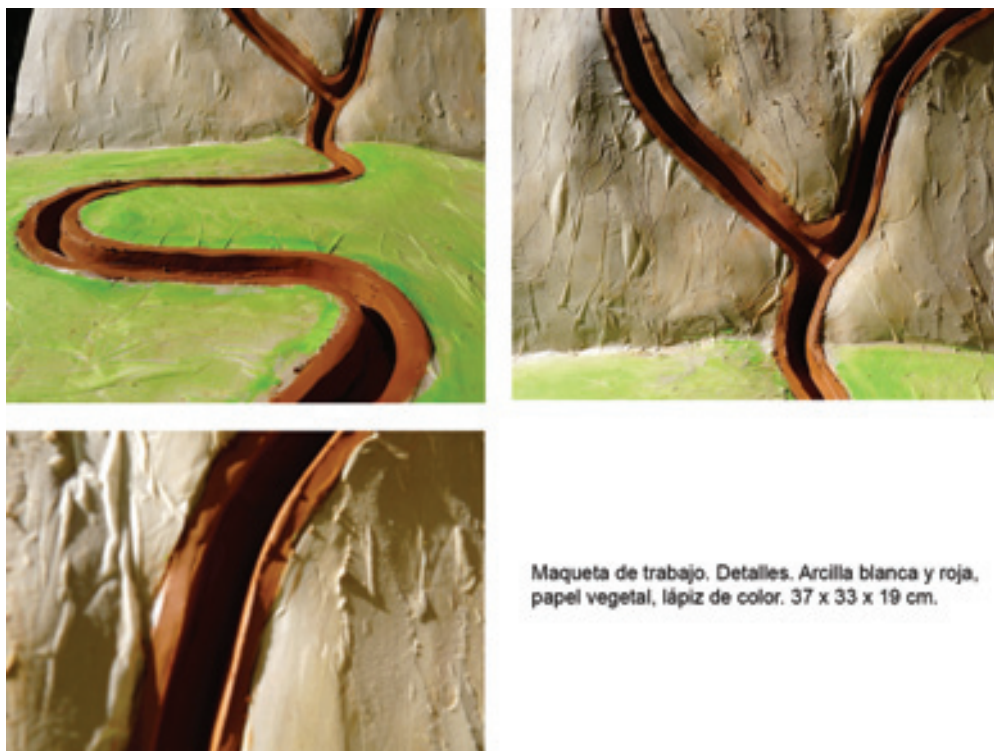


IMAGEN 252: Proceso 9.

NOTA 9: La talla horizontal se resuelve con una sección curva de cerámica que recorre el hueco realizado. La idea de continuidad se refuerza si se considera que debido a su posición y forma recogerá el agua de lluvia de la pared durante un breve recorrido; un gesto insólito del agua en su libre discurrir.

Proceso 10



IMAGEN 253: Proceso 10.

NOTA 10: Como alternativa a la construcción de un espacio y, por lo tanto, de un interior desde el que escuchar la música de Bach, planteo una caja de música instalada en una grieta de una pared montañosa. La idea es elemental, clara e interesante si se considera que es una interrupción del muro la que permite que Bach circule entre dos vertientes, de modo que el vacío es un espacio en el que vibra el sonido. Sin embargo, la ausencia de algún tipo de cobijo frente a la inmensidad del entorno se hace prioritaria.

Proceso 11

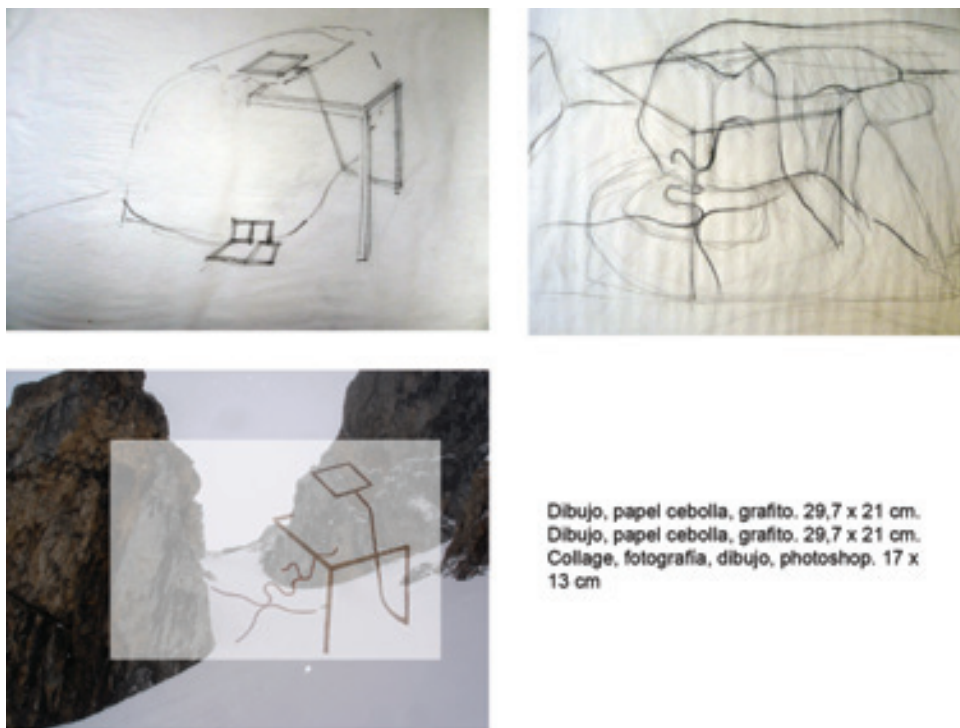


IMAGEN 254: Proceso 11.

NOTA 11: Se consolida la idea de un espacio con escala de proximidad, definido por el movimiento de una línea alrededor de un volumen rocoso en el que se asienta y que envuelve una marca horizontal en el suelo. Un espacio que se define no por la materia o el plano, sino por un elemento mínimo, la línea, que, en hueco o sólida, dibuja los límites abiertos de un recinto que genera música y la difunde en el territorio. Aparece el paso montañoso como un lugar propicio por su cualidad de abertura en el límite y de punto de inflexión del camino, como el *espacio lento* de un camino.

Proceso 12



IMAGEN 255: Proceso 12.

NOTA 12: Se estudia la posibilidad de abrir un paso con un vaciado puntual de la carena de la montaña que forma parte de la frontera natural del valle de Bielsa y de la ruta del Puerto Viejo. Una carena que delimita por su parte norte con Francia y por su parte sur con España. Se trata de abrir un hueco, que por sus dimensiones produce un impacto mínimo en el orden natural. La maqueta se plantea como una montaña de juguete de la que se desmonta la pieza que permite la abertura. Esta investigación sobre el lugar concreto de la intervención asume tallar el entorno en su volumen además de incorporar la geometría de la línea sonora.

Proceso 13



IMAGEN 256: Proceso 13. Collage. Papel, grafito, lápiz de color, pastel, fotografía. 83 x 51 cm.

NOTA 13: El dibujo plantea la extensión horizontal de la carena con la interferencia del vacío. La idea de integración podría quedar reforzada, pero a costa de la pérdida de amplitud física del entorno espacial de la pieza.

Proceso 14



IMAGEN 257: Proceso 14.

NOTA 14: Se quiere estudiar el giro de la geometría de la línea en relación al eje de la carena y, por lo tanto, en relación a los ejes norte y sur del territorio. Este giro permite la orientación hacia el sur y una mayor protección respecto al norte y a los vientos propios de la altura de estos valles. Obsérvese que la geometría se ha simplificado en la zona de contacto con la montaña, debido a que el diseño de las células fotovoltaicas se incorpora a los planos superiores de las aristas del triedro.



IMAGEN 258: Proceso 15. Dibujo. Grafito, tizas negras. 50 x 35 cm.

NOTA 15: Imagen conceptual de la ubicación de la intervención y de su relación definitiva con la carena tras desestimar abrir un hueco y al encontrar una pared natural en las proximidades del puerto natural idónea por su forma y distancia relativa de la ruta de paso. Este dibujo sugiere la rareza de encontrar una huella humana, el cubo es un signo irrefutable, en las extensiones interminables de las montañas. Como referencia se podría añadir que también es aparentemente extraño el comportamiento del cazador nómada Derzu Uzala en la película del mismo nombre de Akira Kurosawa⁶⁵⁵, cuando le pide al capitán Aséniev arroz, sal y cerillas para dejar en una cabaña perdida en medio de la taiga siberiana. El capitán le pregunta asombrado si lo hace porque se propone volver y Derzu contesta «[...] lo hago por otra gente, dejaré leña cerca, un poco de comida y no morirán». En este sentido, la música de Bach tiene algo de arroz, sal, cerillas y leña en el mutismo del territorio ilimitado e impasible.

⁶⁵⁵ KUROSAWA, A. (1975), *op. cit.* El diálogo entre el capitán y Derzu Uzala ocurre a partir del minuto 19 de metraje.

2.3.5. Proyecto artístico: fundamentos

Decía que del conjunto de relaciones posibles entre sujeto y territorio, esta intervención se centra en los vínculos emocionales que surgen de este encuentro. Las emociones siempre están referidas a un espacio en el que encuentran sus condiciones empíricas para ser generadas y sentidas. Un lugar específico cuyo contenido único provoca la experiencia de una emoción. Una emoción que constituye un tipo de relación que vincula dos actores: el sujeto y el espacio. Es decir, es la sincronía entre sujetos y territorio la que genera una emoción particular. En el caso de este trabajo artístico se trata de emplazar al centro de atención a este vínculo y hacer objeto de interés primario a una emoción compleja que se produce en la montaña de Puerto Viejo. No se trata, por lo tanto, de una emoción genérica ubicada o transportada a ese lugar, sino de un tipo de emoción particular que se genera en ese lugar por estar precisamente inmerso en él.

Crear un lugar en torno a una sensación es el objetivo de la intervención. Hago un uso indistinto de las palabras emoción y sensación pues considero las afirmaciones de Merleau-Ponty en relación a la sensación directamente extrapolables a la noción de emoción que esta investigación utiliza. Como se ha indicado, para el filósofo, la sensación es un estado de la conciencia y una conciencia de un estado. Esto significa dos cosas: primero, que la sensación está envuelta en significados vitales; segundo, que para conocerlos no hay que dejar de ser, dejar de experimentarlos, como si el conocimiento estuviera fuera de la vida. En consecuencia, se puede deducir que la sensación trata de un conocimiento implícito que trama los contenidos en forma de vivencia, es decir, no es una forma de conocer, es una forma de estar.

Es una forma de estar porque la sensación actúa como una recreación o reconstitución del mundo en cada momento. Es una imagen de la conciencia que integra al sujeto sensor y a lo sensible. Para el filósofo, la sensación es la situación desde la que mi cuerpo capta y organiza lo sensible, por lo que la sensación es intencional⁶⁵⁶. Esto supone que la sensación orienta, sintetiza y discrimina aquello que al afectarte también te reorganiza.

La intervención no trata de la montaña, sino de una relación con una montaña. No es el recuerdo de una sensación, es la sensación misma. Una emoción, un estado de la conciencia, que es un proceso que por acumulación sedimenta lo que fluye, el camino, la experiencia y

⁶⁵⁶ MERLEAU-PONTY, M. (1994): *op. cit.*, pág. 229.

uno mismo, y que desde el núcleo de esta emoción hace resonar el territorio en uno. Emociones que son una forma de estar, no una anécdota, que son una representación posible del mundo, no el combustible⁶⁵⁷ que impulsa una percepción, idea o acción. Si la emoción es la estrategia con la que la realidad se incorpora a nuestro ser, es a través de este vínculo como el territorio queda inscrito en nuestro cuerpo. De esta manera, se hace cierto que *uno es sus lugares*.

Cuando Lynch⁶⁵⁸ analiza la imagen del espacio identifica aquellos elementos del medio ambiente que la organizan, una imagen que limita y acentúa determinados aspectos del espacio que son significativos para quien lo atraviesa. Esta imagen mental proporciona para el autor la materia prima para los recuerdos y para los símbolos y, si es eficaz, confiere una fuerte sensación de seguridad emocional. Una imagen que se encuentra polarizada alrededor de determinados objetos físicos con la que cada observador interactúa y con la que se contrasta. Los objetos tangibles que la sustentan concentran una sensación inmediata de la experiencia, la memoria y el conocimiento, lo que permite interpretar los datos y orientar una acción. En esta investigación se sostiene además que todos estos procesos necesitan del factor emocional para desplegarse.

Para Lynch, la imagen mental del espacio necesita de tres elementos: el primero es la identidad, cuya identificación lo distingue respecto a otras cosas; el segundo es la estructura o la articulación interna y con el contexto y, por último, el significado, que siempre es práctico o emocional. Falta recordar ahora que la imagen del espacio contiene al sujeto en su medio y su objetivo es establecer identidad y estructura al mundo perceptivo. Apoyándose en ello, para el autor es posible incidir sobre esta imagen mediante la acción sobre la forma física del espacio, que en este estudio va de la mano de la forma simbólica y emocional. Si esto es así, este proyecto artístico actúa sobre un territorio con identidades plurales que conjugan significados culturales e históricos, pero sin una manifestación física. La escultura a modo de lugar tiene como materia prima la integración de emociones que se producen en esta montaña vivida para provocar un espacio tangible articulado con su contexto donde se contemplan la experiencia, el conocimiento y la memoria de este territorio y así desplegar sus significados con un impacto mínimo.

⁶⁵⁷ Recordar que Martha Nussbaum alude a esta idea cuando dice que las emociones no son solo el combustible que impulsa el mecanismo psicológico de una criatura racional, sino que son una parte del propio raciocinio de esa criatura. En NUSSBAUM, M. C. (2008): *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Barcelona: Paidós. (2001), pág. 23.

⁶⁵⁸ LYNCH, K. *op. cit.*

La emoción es, como se ha dicho, un ingrediente fundamental del valor de las cosas porque lo permea todo: nuestras percepciones, experiencias y conocimientos. Las emociones son esa red invisible que sostiene la imagen de un lugar, y cuando la densidad de lo emocional es lo suficientemente intensa se manifiesta como una forma de la conciencia que puede ser materializada. Como las emociones son ese vínculo que te dirige hacia las cosas, a mí me han dirigido hacia un paso entre montañas. Son, por lo tanto, una fuerza privilegiada para activar el mundo, pero también son el material de esta intervención ya que la forma física y la forma simbólica están consideradas en función de su forma emocional, que es la variable que conecta lo tangible con lo intangible, lo material con las ideas, la geografía con la historia y las montañas con la cultura.

Esta intervención es entonces un lugar alrededor de una corriente de emoción, y la emoción es la línea que envuelve el espacio. Este espacio *contrae* todo el territorio en clave emocional y crea un lugar al que ir, en el que estar, en el que sentir y en el que escuchar una obra de Bach. El mundo visible, el mundo tangible, no es el mundo en su totalidad. La intervención añade al territorio de lo visible un componente más, visual y sonoro —que en otra forma ya estaba ahí— que señala y abre un espacio a una emoción que pertenece a este territorio. Toda emoción es espacial, y en esta intervención el espacio es una emoción, su consecuencia. Es decir, no es un lugar para ver, no es el espacio de la contemplación, es un lugar para la vivencia de aquello que está disperso en el territorio, para una experiencia que se percibe con todos los sentidos, con todo el cuerpo, con la memoria, el conocimiento, la imaginación y la sensibilidad.

El conocimiento y la memoria nos indican que el territorio no es un espacio físico neutro, que no es una página con contenidos abstractos y homogéneos. Esta intervención no ocurre en una montaña genérica, sino en un collado entre los picos de Puerto Viejo y L'Agulleta de los Pirineos centrales en Aragón, una intervención en las proximidades de un puerto que se ha convertido en un lugar polarizado, no solo por ser una ruta comercial, social y cultural, sino porque conduce a una geografía activada por la historia, por ser testigo de un sufrimiento absurdo e injusto. Esto señala e identifica el emplazamiento como un lugar relevante en el que se superponen e interceptan significados que refuerzan una identidad compleja y singular.

La que era una ruta entre otras para el paso entre montañas hacia otro país —y otro mundo, pues dicha ruta atravesaba el eje norte-sur que articula Europa— se vio transformada en la puerta de expulsión de la población agredida por el fascismo que se extendería por el continente partiendo de España. El Puerto Viejo de Bielsa es un lugar que pertenece a la cultura de la comunidad de la provincia y del país, una geografía social reconocible y compartida que forma parte de las vidas de sus habitantes y un símbolo de la violencia del totalitarismo franquista y de sus consecuencias emocionales, políticas y humanas irresolutas. Una ruta que forma parte de recorridos conmemorativos para la memoria y la dignidad. En definitiva, un punto del territorio que vibra porque en él confluyen significados que describen la montaña como un territorio de relación entre la cultura, la historia y las emociones. Un lugar complejo que en otras circunstancias no tendría por qué ser necesariamente señalado pero que, sin embargo, sí que me señala a mí, nieta e hija de refugiados y montañera vocacional.

Este proyecto artístico quiere reunir la sensibilidad intensa y particular de este lugar con otras emociones propias que también pertenecen a estas montañas en el tiempo presente, unas emociones que persisten en sincronía porque surgen —antes, después y ahora— a propósito del propio territorio y que son el motor para una renovación del sentido del lugar. Es decir, a través de esta superposición de las tramas emocionales, se trata de reconocer la historia de la Bolsa para situarla en el centro de la vida emotiva del territorio y accionarla con una intervención que es capaz de crear a partir de ella una experiencia nueva. El miedo y la pérdida que recorrieron este puerto podrían de este modo completar su diálogo con nuevas vivencias que, sin embargo, integran otras emociones para una experiencia plena del lugar.

De entre todo el espectro de esas otras emociones posibles que una montaña puede generar en la conciencia, distingo aquellas que nutren la empatía entre el caminante y esta montaña, esto es, emociones que se suceden al ritmo del bienestar, la claridad, la confianza, la calma y la alegría. Un sistema cuya dinámica declina en otras como son la pertenencia, la gratitud, la satisfacción, en definitiva, se trata del placer en algunas de sus variaciones. Un proceso que es en su movimiento alrededor de todas ellas donde alcanza su significado completo. Es el carácter de secuencia temporal de esta vivencia emocional que encuentra una afinidad inmediata con la música. Con la música clara, transparente y depurada del compositor Johann Sebastian Bach en una escultura cuyo lenguaje formal es deliberadamente inmaterial, claro y simple. Una obra cuyo objetivo es ser una parte integrante de la montaña en la que se apoya y que hace suyas las palabras de Peter Zumthor cuando afirma que la mitad de un buen diseño

consiste en lo que todavía está ahí —después de él— y no en lo que se diseña⁶⁵⁹, es decir, en este caso, el negativo de la escultura o todo lo que no es escultura, pues si los contenidos de la obra son las relaciones con el contexto, este debe de permanecer y hacerse visible a través de una obra que dirige la atención hacia él para intensificarlo.

Como el espacio, según Merleau-Ponty, está constituido por las relaciones que posibilita, entonces la coexistencia de los espacios sensoriales de la montaña y la música genera una experiencia en la que ambos quedan entrelazados en un nudo de relaciones simbólicas. Bach visibiliza con su música una sucesión compleja de emociones que encuentro íntimamente ligadas al conjunto de las ya mencionadas, y lo hace armónicamente. Su música, a menudo independientemente de si es un concierto, una misa o una cantata, es decir, independientemente de si expresan gozo o dolor, es capaz de reorganizar estas emociones de alegría y tristeza para desencadenar el bienestar, la calma, la sensualidad y el placer, sea este del tipo que sea, desde la alegría a la liberación. Difícil es comprender cómo lo logra.

Unas variaciones en clave de placer —esa celebración de la vida para la que estamos diseñados genéticamente— cuya resonancia nos sintoniza con la complejidad del territorio y crea un tipo de experiencia con la que este proyecto quiere modularlo de nuevo, y lo hace a través de un trabajo artístico que deja en este territorio la marca de una vivencia inesperada que integra la tristeza, pero no se detiene en ella, bien al contrario, proclama con una presencia serena una respuesta precisa a la barbarie.

Unas emociones que toman forma y se materializan alrededor de un núcleo sensible para, de este modo, encontrar su confirmación y evidencia plena, un espacio escultórico que quiere priorizar, capturar y amplificar el placer de seguir vivo. Un núcleo sensible que aclara, activa y visibiliza el sentido latente del territorio al que otorga mayor consistencia y que apela a la vista, al tacto, al olor —en las montañas el viento huele, por ejemplo— y al oído. Una intervención que crea un lugar sonoro que se propaga desde una estructura que es espacio y música en el territorio de la naturaleza, donde la montaña funciona como lugar de enlace entre la cultura, la historia y las emociones.

⁶⁵⁹ HOFMEISTER, S. (2013): «Sence of Place. The sculptor in Zumthor», *DAMN: Magazine on Contemporary Culture*, núm. 36, enero-febrero de 2013, págs. 28-34.

a. Descripción general

La intervención es la creación de un lugar a 2378 metros de altitud, un espacio cuya estructura se puede activar y hacer sonar con la presencia humana. Es una habitación abierta al aire libre donde se escucha música, cualquier obra de Bach, de entre el archivo completo registrado en el procesador digital.

La intervención es una línea envolvente en el espacio que forma una geometría sonora dentro de la que se puede permanecer. Una línea que se mueve en las tres direcciones para adaptarse a una leve alteración en la continuidad de la carena en forma de pequeño desplome vertical. Apoyado en ese plano vertical, un cubo vacío e incompleto definido por sus aristas acota un perímetro horizontal y gira levemente hacia el sur. De este modo, incorpora la pared de roca natural al mismo tiempo que se protege parcialmente del de los vientos del norte.



IMAGEN 259: Perspectiva general. Dibujo. Papel, grafito, lápiz de color. 70 x 51 cm.

Una intervención en el ámbito de Puerto Viejo en el momento en el que se produce un cambio de inflexión en el recorrido, en lo alto de la carena, y en las proximidades del paso natural hacia los valles del norte en Francia. El camino es siempre dinámico e invita a

continuar, sin embargo, al llegar a este pliegue fronterizo natural, propongo un espacio lento para un tiempo lento porque, tras una línea de ascensión fuerte, esta se abre a un nuevo valle por lo que la marcha se detiene espontáneamente; entonces el caminante puede permanecer a unos cien metros del paso, distanciado del camino incesante, del flujo de los relatos que lo habitaron.

La continuidad entre la montaña y la escultura se perfila con la talla de una línea en la piedra cuyo vaciado se transforma en una línea maciza en el espacio de esta misma piedra excavada, es decir, a través de una línea definida como presencia física o como ausencia. Este dibujo tridimensional elaborado con materia y con vacío funciona de perímetro para otra marca, esta vez interior: una línea tallada según el plano cóncavo de la pared con la horizontal del suelo. Esta línea curva es el eje de un área abierta en la que sentarse o tumbarse y que debido a su forma cóncava recogerá eventualmente el agua de lluvia que por un breve momento tomará forma de caudal. De este modo, el espacio queda definido por su altitud, orientación, características geográficas, el movimiento de una línea a su alrededor, y la ocasional presencia de la música de Bach. Un espacio abierto acoplado a la discontinuidad de una carena entre valles de alta montaña cuya estructura ortogonal es una estructura sonora.

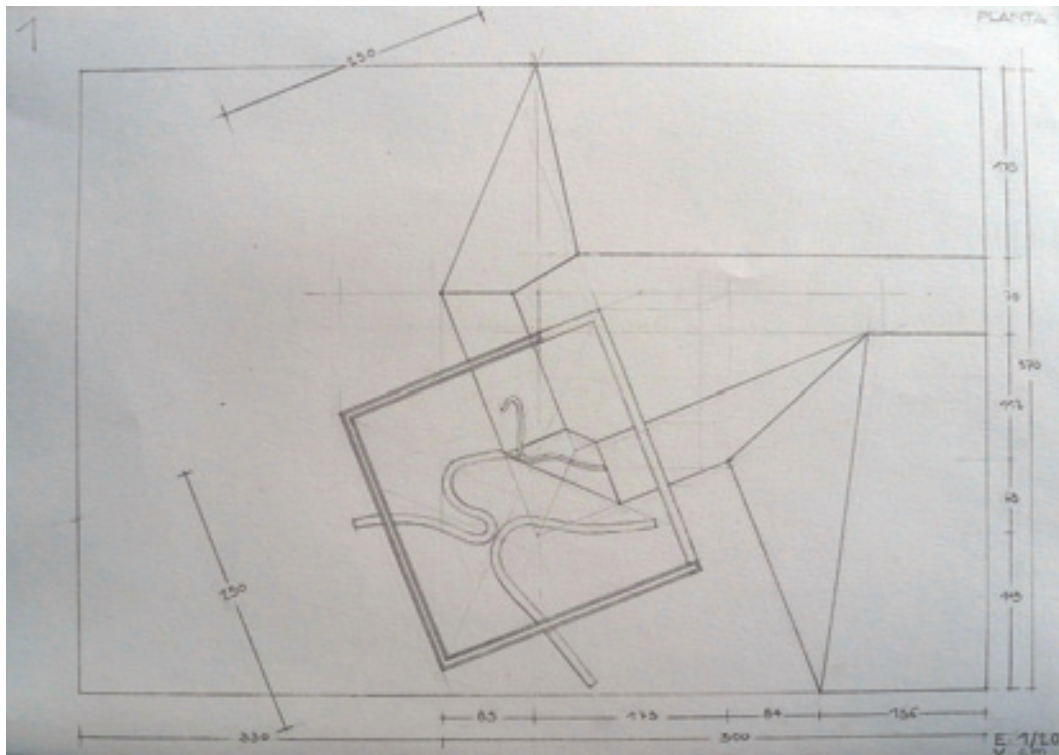
El elemento con el que se construye el espacio es la línea, la herramienta natural para trazar marcas, ya sean en el territorio o en el papel o en un objeto o en una pared de piedra. La línea tiene la característica de establecer conexiones entre los materiales, las formas, los cuerpos o los puntos cardinales, de hecho, es el vínculo entre el punto, el plano y el espacio. La línea es el lugar de la confluencia y por eso mismo es sinónimo de vibración, energía, dirección y tensión. Una línea —elemento propio de las dos dimensiones— que se separa del volumen y del plano con suficiente autonomía como para conformar el espacio real.

En este sentido, la línea es uno de los elementos con mayor carga abstracta de los utilizados tradicionalmente en las prácticas artísticas, ya sea como contorno, límite perceptivo o herramienta de composición, sin embargo, a lo largo de siglo XX emerge del dibujo para construir además de la pintura, también la escultura, la danza o la *performance*⁶⁶⁰.

La línea muestra independencia, pero también interdependencia, al ser la relación entre elementos la que define su función. Es una unidad primaria que facilita la austeridad de las

⁶⁶⁰ «SPACE/LINE/PLANE: IN RELATION (1960–2010)», en C. BUTLER y C. DE ZEGUER: *ON LINE, Drawing through the twentieth Century*, Cat. Exp. (2010), Nueva York: The Museum of Modern Art, pág. 68.

Propiedades todas ellas eficaces a la hora de conformar espacios de relación entre diferentes materiales y formas como en el caso de este proyecto. La diversidad del contexto natural encuentra en la economía de la línea el recurso que vincula, unifica y envuelve un espacio con un material físico y conceptual mínimo. La libertad e irregularidad del entorno dialoga con la sobriedad regular de la línea. Por otra parte, la traza de una línea es capaz de visibilizar el vacío que se forma a su alrededor, de poner de manifiesto la superficie que recorre y de señalar con su presencia el intervalo que despliega; de igual modo que una nota nos avisa del silencio, la línea concentra en un gesto la percepción de la extensión del espacio.



El dibujo en el espacio de un cubo vacío e incompleto abre a este cuerpo geométrico que en principio se significa como volumen cerrado debido a su absoluta regularidad, una forma básica definida por las tres direcciones del espacio a través de la articulación de horizontales y verticales que remiten al equilibrio fundamental de la forma tridimensional pero también

del de la estabilidad humana. Esta forma abstracta básica, por lo tanto, es alterada en parte para constituir una estructura abierta que se incorpora a la masa de la montaña —y también a su gravedad y materia— y que visibiliza un rastro conciso, ligero e inmaterial, de actividad humana en el territorio natural, una marca que no lo desplaza, sino que, por el contrario, se integra en él. Una marca que transforma un punto neutro del territorio en un lugar en el que estar para sentir, un lugar que aumenta la diversidad de hábitats de este territorio.

Una línea, la unidad primaria bidimensional, construye un cubo, una unidad primaria tridimensional, la unidad de volumen que alude tanto a los sólidos platónicos —y a su geometría cognoscible y controlable— como a las estructuras primarias del minimalismo.

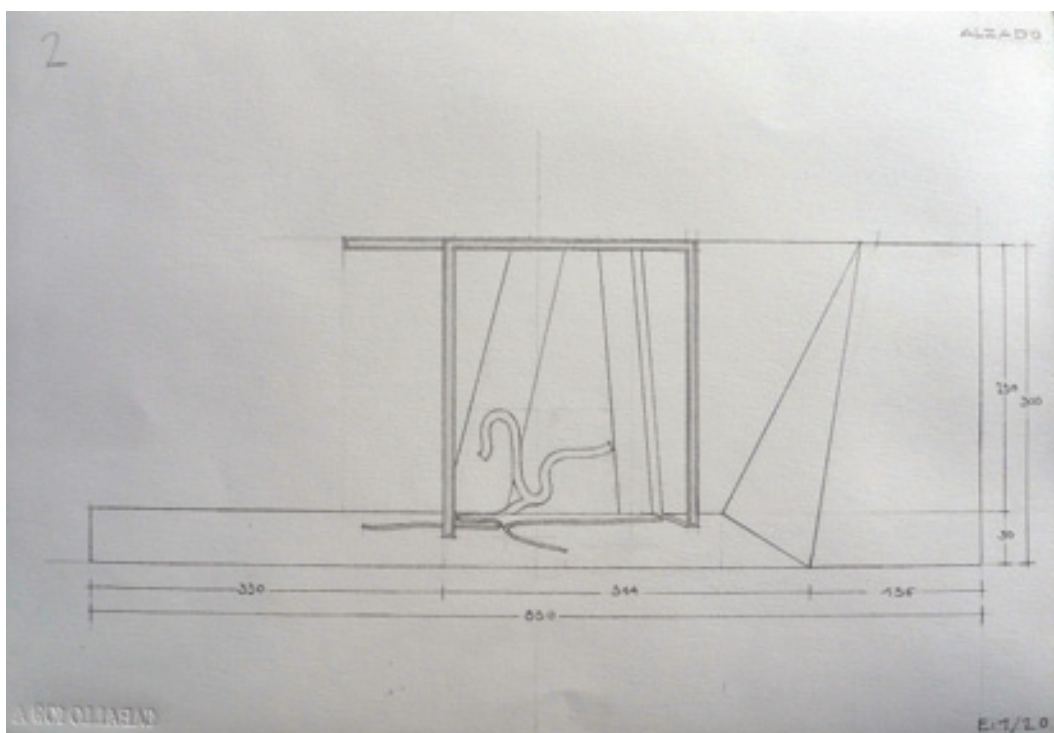


IMAGEN 261: Planos 2. Alzado a escala 1/20. Dibujo. Papel, grafito. 52 x 34 cm.

El cubo es un espacio cartesiano, capaz de ser contenido en una fórmula matemática, en el que este proyecto hace desaparecer tanto su masa como sus planos con el objetivo de que sea el territorio el que penetre e incorpore el contexto que le da su contenido e identidad, al mismo tiempo que la música de su geometría y de Bach penetra en las montañas. El sonido humaniza el lugar, un espacio sonoro, mínimo y liviano, sin límites entre el interior y el

exterior, cuya escala de proximidad envuelve el cuerpo humano para ubicarlo en un intervalo recortado de la indiferente y homogénea vastedad. Un espacio en el que Bach y una línea en el aire transforman al caminante en un habitante, si bien provisional.

El poliedro es un sólido abstracto que, sin embargo, alude a la idea elemental de cobijo, de habitáculo fundacional expresado con sus elementos mínimos: una línea en movimiento. Una forma casi perfecta que acota la emisión de la música cuyos altavoces se encuentran integrados en los planos interiores de las aristas del triedro. De esta manera, la habitación es un espacio conformado por un sonido envolvente que ocupa un volumen más allá de sus estrictos y mínimos límites materiales. Un espacio vacío que vibra con la propagación de ondas sonoras, y donde este carácter inmaterial es secundado por la reducción de la forma al movimiento de una línea, que genera un lugar con la materia y la densidad mínimas para la expansión sonora máxima.



IMAGEN 262: Línea del camino, escultura y carena. Dibujo sobre papel vegetal, tiza negra, grafito. 42 x 29,7 cm.

El carácter estructural de la forma permite asimismo que los planos superiores de las aristas horizontales sean sensibles a la acción solar, ya que en ellos se extiende la superficie de células fotovoltaicas con la que se acumula la energía que necesita el equipo sonoro para funcionar.

El contraste entre la forma natural y el sólido platónico alterado, un cubo definido desde el vértice de un triedro que va acoplándose gradualmente a la irregularidad de la forma orgánica sobre la que se asienta, queda compensada en parte por el uso del propio material extraído que es utilizado en los pilares y dinteles; la marca horizontal, por su parte, contendrá una serie de semicilindros cóncavos formados por piezas de arcilla cocida, material con el que también se perfilan los pilares y dinteles.

En el territorio extenso e ilimitado de los Pirineos se abre un espacio mínimo, en un entorno natural formado por ondulaciones de montañas sin fin aparece integrado un pequeño recinto en el que escuchar a Bach. Entre series de grandes sólidos compactos, masas conglomeradas, volúmenes discontinuos, planos verticales, superficies blandas y líneas escarpadas se incorpora una estructura cartesiana vacía que emite a Bach desde un pliegue del territorio apenas visible. En el territorio de la exterioridad pura, de la fiesta de la materia, de las formas irregulares, de las variaciones innumerables de texturas, colores y volúmenes, se inserta un cuerpo geométrico transparente que imagina un interior. La escala inabordable de la naturaleza se calibra a través

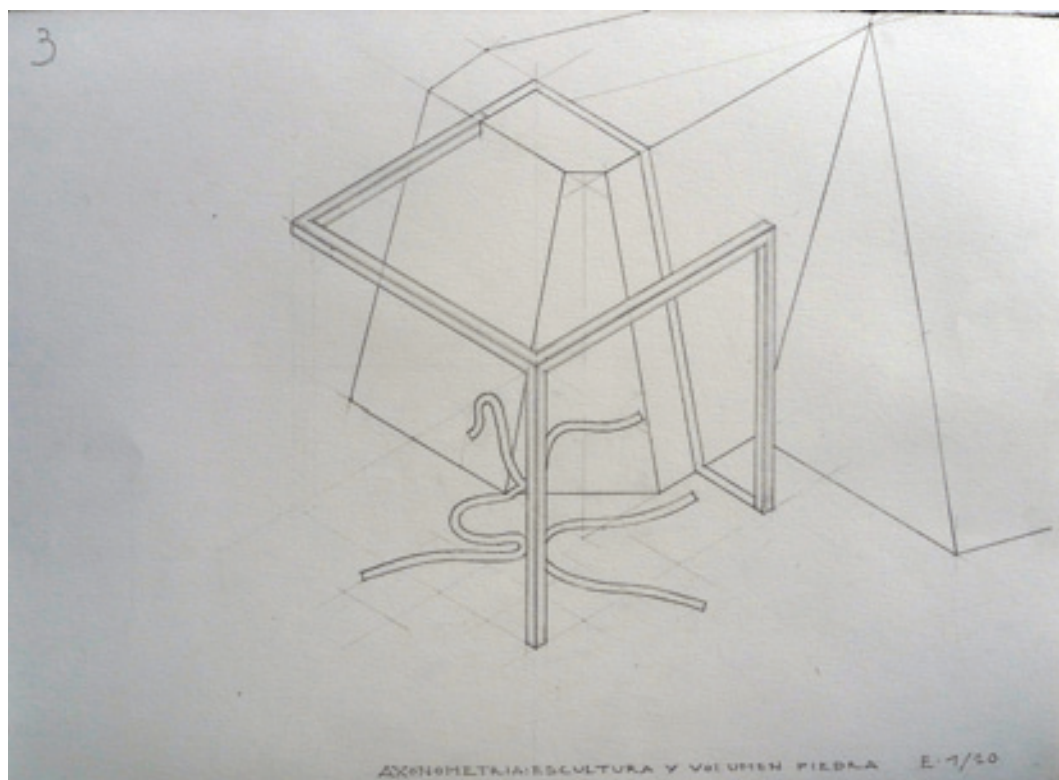


IMAGEN 263: Planos 3. Axonometría a escala 1/20. Dibujo. Papel, grafito. 52 x 34 cm.

5

ESTRUCTURA APOYADA EN LA PIEDRA

Technical drawing of a stone structure, likely a fireplace or hearth, showing dimensions and labels. The structure is composed of a base and a vertical support. The base is a square with a side length of 150. The vertical support is a rectangular prism with a width of 44 and a height of 100. The top surface is a square with a side length of 150. The structure is supported by a base of stone (PIEDRA) and a vertical support of stone (PIEDRA). The top surface is labeled SUPERFICIE ESTRUCTURAL. The base is labeled MATERIAL ESTRUCTURAL. The vertical support is labeled MATERIAL ESTRUCTURAL. The top surface is labeled DECORACIÓN EN LA PIEDRA. The vertical support is labeled ENVOLVENTE GEOMÉTRICA. The base is labeled CANTOS DE CERÁMICA. The vertical support is labeled CANTOS DE CERÁMICA. The dimensions are: 150 (top surface side), 150 (base side), 44 (vertical support width), 100 (vertical support height), 750 (top surface diagonal), 750 (base diagonal), 130 (top surface diagonal), 130 (base diagonal), 110 (top surface diagonal), 110 (base diagonal), 150 (top surface side), 150 (base side), 44 (vertical support width), 100 (vertical support height), 750 (top surface diagonal), 750 (base diagonal), 130 (top surface diagonal), 130 (base diagonal), 110 (top surface diagonal), 110 (base diagonal).

ENVOLVENTE GEOMÉTRICA
SUPERFICIE ESTRUCTURAL
DECORACIÓN EN LA PIEDRA
MATERIAL ESTRUCTURAL
PIEDRA
CANTOS DE CERÁMICA

150
150
44
100
750
750
130
130
110
110
150
150
44
100
750
750
130
130
110
110

E/1/15 v.6m

El sonido es una experiencia directa e inmediata que no podemos regular voluntariamente como la de la mirada, de ahí su cualidad penetrante y su capacidad para vincularnos al instante con el espacio, con el foco de propagación en el que se produce. Esta implicación automática del cuerpo permite que la música pueda llegar a establecer una afinidad espontánea entre el espacio y nosotros mismos, entre el lugar y nuestro cuerpo, entre el sonido y nuestra conciencia y emociones. *La Habitación de Bach* inserta un sonido anómalo en el territorio natural que define un lugar específico con mayor intensidad que la propia forma geométrica cuyo carácter transparente y simple quiere dialogar con la música clara y depurada de Bach, una marca apenas visible para una ocupación sonora que es lo opuesto a los cuerpos sólidos, compactos, estáticos y mudos. En este sentido, la música de Bach tiene una capacidad de influencia y definición fundamental en la experiencia de la montaña que la ha inspirado y a la que pone el sonido a través de esta obra.

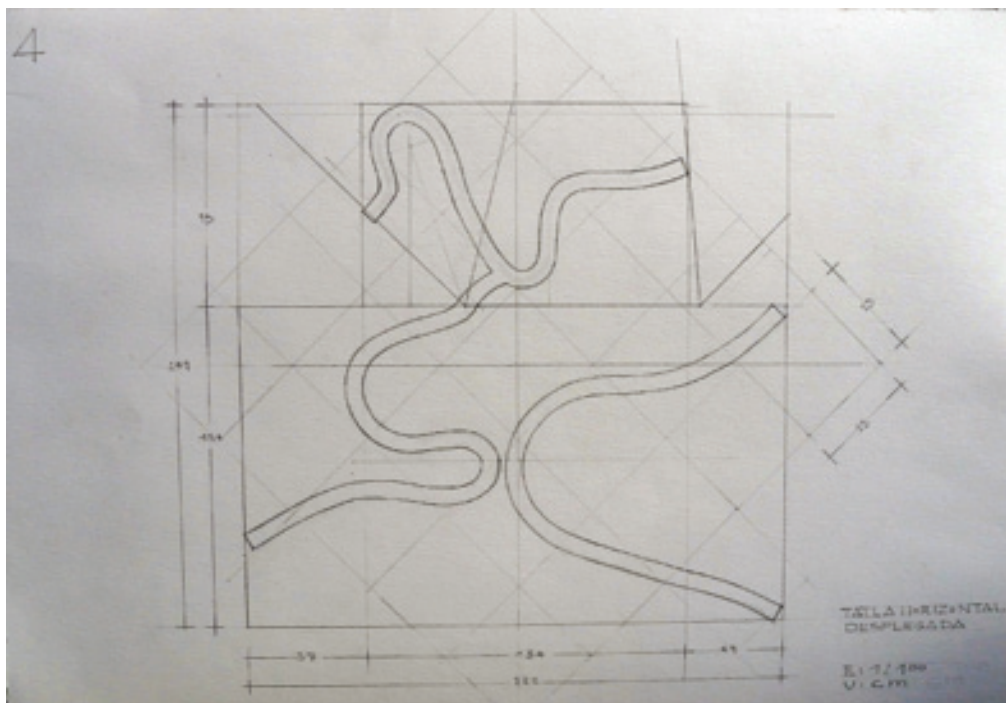


IMAGEN 265: Planos 5. Planta desplegada de la marca horizontal a escala 1/100. Dibujo. Papel, grafito.
52 x 34 cm.

El archivo completo de la obra de Bach, instalado en el ordenador central del sistema de sonido camuflado en el interior de la pared de la montaña, es el llamado BWV. Realizado por Wolfgang Schmieder a partir de 1950, es el mayoritariamente aceptado y está compuesto por 1.128 obras registradas. En dicho archivo sonoro se encuentra también instalado un audio en el que se describe la historia de la Bolsa de Bielsa en el contexto de las montañas de los Pirineos.

De esta manera, el territorio natural abierto, fuera de los códigos espaciales convencionales, acoge un objeto insólito que en él encuentra su escala y que al provocar una situación anómala instala un código nuevo:

«Un código espacial no es simplemente una manera de leer o interpretar el espacio: es más bien un medio de vivir en ese espacio, de entenderlo, de producirlo, poniendo juntos signos verbales [...] y signos no verbales, música, sonidos, evocaciones,

construcciones arquitectónicas. Por lo tanto, el arte y las prácticas artísticas pueden crear espacio»⁶⁶¹.

La intervención es un lugar anómalo en el territorio generado desde la pulsión de lo emocional, un lugar para marcar la emoción del territorio en un paso que ha convertido la geografía en cultura e historia. En definitiva, este es un proyecto artístico interdisciplinar que tiene por contenidos las emociones; sus materiales son el territorio natural y la música de Bach, mientras que su forma resulta de limitar un núcleo en la extensión infinita del espacio abierto.

b. Maqueta del espacio escultórico

La descripción inicial del proceso de ejecución da paso a la pieza definitiva una vez acabada. Dado que la experiencia del espacio no es una abstracción, una representación tridimensional puramente descriptiva es insuficiente. Este es el motivo por el que he querido tratar el espacio escultórico a escala con la mayor atención y concisión posibles para, de este modo, lograr una cualidad de presencia singular también a través de su material: la piedra. La maqueta del proyecto *La Habitación de Bach* es una obra realizada en alabastro y sus medidas son 71 x 52 x 26,5 cm.

⁶⁶¹ GARCÍA GONZÁLEZ, M. (2012): *Espacio escuchado. Investigación sobre prácticas artísticas contemporáneas que utilizan el sonido como medio para definir espacios* [tesis doctoral], dirigida por Jaime Munárriz Ortiz, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, pág. 460.

b.1. Proceso de realización



IMAGEN 266: Proceso de realización 1.

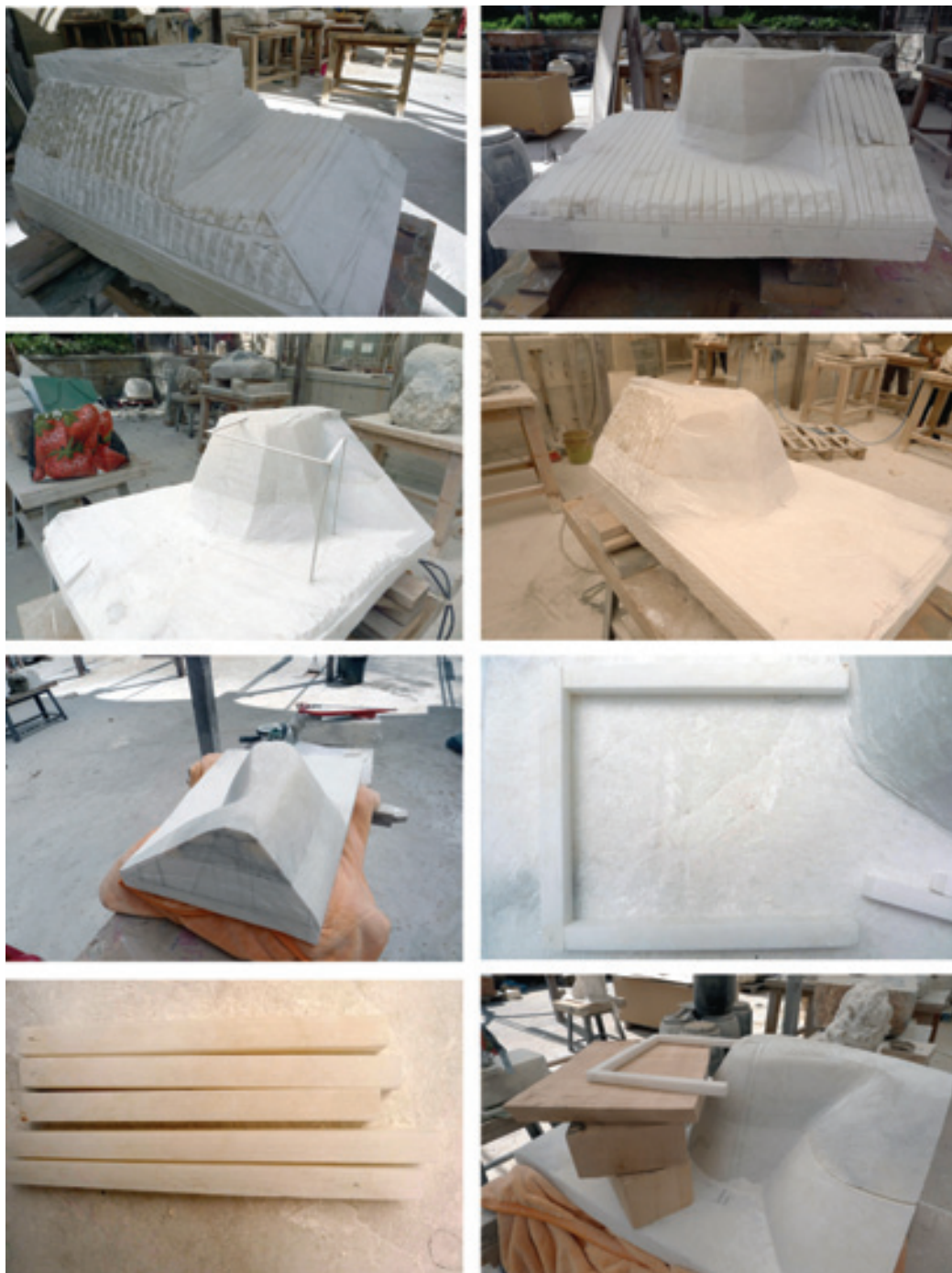


IMAGEN 267: Proceso de realización 2.



IMAGEN 268: Proceso de realización 3.

b.2. Obra



IMAGEN 269: Maqueta cara sur.

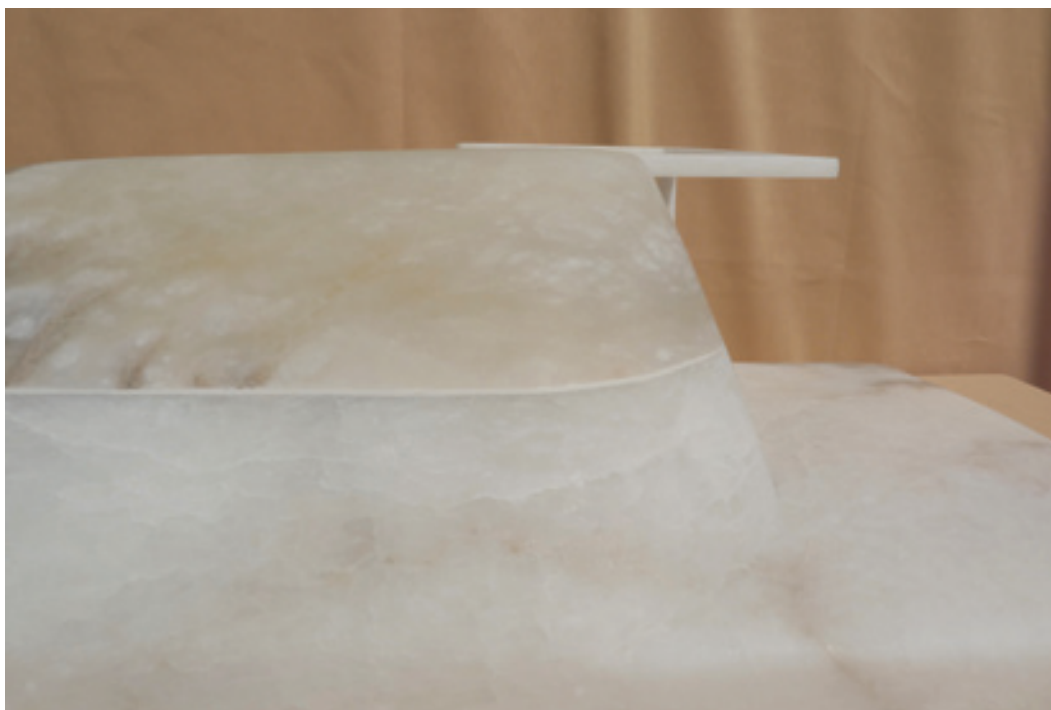


IMAGEN 270: Maqueta cara norte.



IMAGEN 271: Maqueta cara oeste.



IMAGEN 272: Maqueta cara este.



IMAGEN 273 e IMAGEN 274: Detalles 1 y 2.





IMAGEN 275 e IMAGEN 276: Detalles 3 y 4.



IMAGEN 277 e IMAGEN 278: Detalles 5 y 6.



IMAGEN 279 e IMAGEN 280: Detalles 7 y 8.





IMAGEN 281 e IMAGEN 282: Detalles 9 y 10.



IMAGEN 283: *Collage*. Pieza y carena montañosa. Grafito y lápiz de color sobre papel. 56 cm x 38 cm.

La intervención en Puerto Viejo es la creación de un pequeño ámbito, un lugar ceñido por un límite mínimo que también es sonoro. Una escala de la obra en el territorio que no nos sitúa sobre o frente a la naturaleza sino dentro de ella. Es una estética de las cosas mínimas para «traer a la habitación y poner en nuestra mano»⁶⁶² los objetos, las ideas y los términos inmensos.

La Habitación de Bach también ha propiciado la creación de un proyecto audiovisual⁶⁶³ donde la cámara de Cristina Ortega⁶⁶⁴ transita alrededor de la maqueta junto a la música de Bach, mientras multiplica los encuadres para que el espacio sea una fusión de capas, un concierto de planos, luz y sonido.

⁶⁶² GARCÍA LORCA, F. (1927): «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos», en F. GARCÍA LORCA (2006): *Obras Completas*, Barcelona: RBA e Instituto Cervantes, pág. 55.

⁶⁶³ Ver anexo 9.

⁶⁶⁴ Cristina Ortega, 1985. Filmografía: *El Vitor*. 2013. Aquí no entra la policía, la verdadera historia de Alberto Casillas, 2012. *Quilombo*, 2011. La revolución sí será televisada, 2011. 1316 metros, 2010. Su obra cinematográfica es un compendio de experiencias registradas a través de la cámara. Con gran carácter social y creativo Cristina camina por la senda del cine cuerpo, su cámara no se separa de su cuerpo consiguiendo gran cercanía y participación en la acción filmada. Los rituales colectivos y las performances sociales en el espacio, son sus temas predilectos, consiguiendo hacer participe al espectador de cada acción registrada. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Postgrado en Cine Documental en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Beca de la Universidad de Puerto Rico para ampliar sus estudios en Fine arts. En 2010 logra el reconocimiento del Programa de Pensamiento y Juventud de la ONG Contato en Belo Horizonte (Brasil), donde realiza su primer documental *Quilombo*. Exhibido en los festivales brasileños de Barbacena, Campo Grande y Curta Cabo Frio. En 2013 obtiene el primer premio del Certamen de Realización de Documentales para Jóvenes Avelino Hernández, Soria. Recientemente ha vuelto de Marruecos tras rodar el documental experimental *Las miradas de Hauta el Haman*, un documental participativo junto a los niños de Chaouen.

2.3.6. Bach en un auditorio entre montañas

«Su música, dotada de una extraña capacidad de transmisión de los estados emocionales, jamás presenta un enfrentamiento entre espíritu y razón. Esto hace a Bach indefinible»⁶⁶⁵.

Johann Sebastian Bach, (1685–1750), es un músico que sintetizó la tradición de la música clásica europea a través de una obra de enorme extensión que abarca las llamadas música sacra, profana e instrumental, así como otras más especulativas. Todo esto, junto a su capacidad de innovación, que culmina la música del Barroco, le convierten en un referente excepcional del campo de la música y, en general, de la cultura occidental. Su impronta en todos los músicos de la historia es una constante que atraviesa desde la música dodecafónica de Schönberg⁶⁶⁶ hasta el provocar afirmaciones del tipo «todo está contenido y se produce en Bach»⁶⁶⁷. En la actualidad incluso es interpretada desde la perspectiva de la música popular brasileña⁶⁶⁸ o también desde un género en principio poco próximo a la música clásica como es el *jazz*⁶⁶⁹.

Sin embargo, su impacto desborda el estricto ámbito musical para ser objeto de atención de otros artistas, por ejemplo, del director de cine Pere Portabella⁶⁷⁰ o del escultor Eduardo Chillida, que escribe en su libro de grabados en homenaje al músico: «Saludo a Bach, moderno como las olas, antiguo como la mar»⁶⁷¹. En el escultor la música de Bach ha sido una clave que ha tratado en diferentes soportes, tanto en piezas de granito⁶⁷² o hierro⁶⁷³ como en grabados, lo que le ha impulsado a trazar vínculos entre las dinámicas del espacio escultórico y del

⁶⁶⁵ ANDRÉS, R. (2005): *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*, Barcelona: Editorial El Acantilado, pág. 200.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, pág. 124.

⁶⁶⁷ Anton Webern (1883–1945). Compositor austríaco de la Segunda Escuela de Viena. *Ibidem*, pág. 56.

⁶⁶⁸ NOMMICK, Y. (2000): «La vuelta a Bach en M Falla y sus contemporáneos», en *Bach, Homenaje de Chillida. Bach en el pensamiento, las artes y la música*, Cat. Exp. (2000), Granada: Publicaciones del Archivo M. de Falla, pág. 18.

⁶⁶⁹ En este sentido trabaja el músico de jazz Jacques Loussier. Disponible en línea en: <http://www.dailymotion.com/video/x19y1b_jacques-loussier-plays-bach_music>. (Consultado en julio de 2014).

⁶⁷⁰ PORTABELLA, P. (2007): *Die Stille vor Bach (El silencio antes de Bach)* [película]. También el director Dominique de Rivaz realizó la película *Mi nombre es Bach* (2003), que fue galardonada con el Premio del Cine Suizo 2004.

⁶⁷¹ CHILLIDA, E. (1997): *Hommage à Johann Sebastian Bach* (ed. Edouard Weiss), París. Libro de artista del escultor del que más adelante se realizará una edición comentada en alemán: BELOUBEK-HAMMER, A. (1999): *Eduardo Chillida. Hommage à Johann Sebastian Bach*, Berlín, Kupferstichkabinett Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik.

⁶⁷² *Instrumento para Bach* (1996). BELOUBEK-HAMMER, A. (1999), *op. cit.*

⁶⁷³ *Casa de J. S. Bach* (1981). *Ibidem*.

espacio sonoro⁶⁷⁴. En relación a esta conexión entre ambos espacios, Kosme de Baraño⁶⁷⁵ considera que, al igual que para Chillida el vacío y el límite son materiales escultóricos, el material de la música es el sonido y el silencio —el intervalo— y, en este sentido, añadir que en ambos hay otro material necesario para su experiencia, el tiempo, que, por cierto, también es imprescindible en el cine.



IMAGEN 284: Captura de pantalla de la película de Pere Portabella, *Die Stille vor Bach* (*El silencio antes de Bach*), donde la música de Bach prescinde de los espacios ortodoxos de audición para interferir en el territorio de la cotidianidad.



IMAGEN 285: Eduardo Chillida. Sin título. 1997. Serigrafía para el libro *Homenaje a Bach*. El vacío y el movimiento de los límites proponen un cuerpo espacial.

La plenitud de la música de Bach es motivo de análisis continuo por parte de otros compositores y teóricos de la música. Si bien tradicionalmente se solía destacar el carácter arquitectónico de sus composiciones, asociándolo a una estricta construcción de un orden meramente racional, actualmente esta característica se vincula a otras como el instinto⁶⁷⁶ o a lo que el músico Josep Soler define como intuición⁶⁷⁷. Ahora bien, el considerar las dificultades del lenguaje verbal para atrapar la experiencia musical —en concreto la de Bach que demuestra que el argumento primero no tiene sentido— y además una experiencia

⁶⁷⁴ «Escultura y música tienen el mismo espacio sonoro y siempre naciente». Reflexión del escultor en CHILLIDA, E. (1997), *op. cit.*

⁶⁷⁵ BARAÑO, K. (1998): «Chillida, 1948-1998», en *Arquitectura y Música*, Cat. Exp. (1998), Madrid, Museo Nacional Reina Sofía. Citado en HENARES CUÉLLAR, I. (2000): «Bach y Chillida. Una lección compartida», en *Bach, Homenaje de Chillida. Bach en el pensamiento, las artes y la música*, Cat. Exp. (2000), *op. cit.*, pág. 8.

⁶⁷⁶ ANDRÉS, R. (2005), *op. cit.*, pág. 32.

⁶⁷⁷ *El Perro Blanco*. (2011). *Monografía sobre Josep Soler*, 9 Año III, primavera, Zaragoza: Colectivo de Librepensadores y Patafísicos «Antístenes» y Libros del Innombrable.

de la música cuya autonomía la libera de ceñirse a los principios del lenguaje, no supone claudicar a la hora de describir su música como una estructura, cierto, pero también como un organismo vivo cuyas leyes puramente sonoras están destinadas a la organización de una sensibilidad particular⁶⁷⁸.

Una sensibilidad que en Bach está orientada hacia el logro de la concordancia máxima entre una multiplicidad de elementos y órdenes, de tal modo que es en la variación sistemática donde obtiene un «asombroso y extraño equilibrio»⁶⁷⁹; un equilibrio constituido por la infinita relación entre las partículas musicales articuladas según armonías complejas. De tal modo que la pluralidad de lo particular culmina en una unidad —unidad percibida como una experiencia completa en el sentido que defiende Dewey⁶⁸⁰— capaz de coordinar y transmitir tanto los anhelos como las incertidumbres de los seres humanos⁶⁸¹.

Esta capacidad de encajar dimensiones aparentemente contrapuestas obtiene en Bach una forma de coherencia completa que, a su vez, provoca una experiencia de plenitud, porque las consonancias y las disonancias son para el músico las oportunidades para crear una armonía bien gobernada, orientada por la búsqueda de la perfección y el logro del «placer supremo»⁶⁸².

Una búsqueda del placer supremo, en el que sentir —con todas nuestras posibilidades para vivir con todas las habilidades para el bienestar— hasta tal punto que nos podemos preguntar si el «Soli Deo Gloria»⁶⁸³ —con el que Bach anotaba frecuentemente el final de sus partituras y que en el contexto cultural de su tiempo alude a los dos atributos divinos de perfección y placer supremo mencionados— no es sino también un ideal de lo absoluto que permite experimentar una excelencia de la vulnerable condición humana.

Es singular la contemporaneidad de una música como la de Bach en un contexto cultural que no está marcado por la presencia de los asuntos religiosos ni metafísicos propios del tiempo en que se originó. En este sentido, cabe hacerse dos reflexiones: la primera consiste en apreciar en la música su naturaleza primaria de fuerza vital previa a su forma de receptáculo

⁶⁷⁸ ANDRÉS, R. (2005), *op. cit.*, pág. 89.

⁶⁷⁹ *Ibíd.*, pág. 140.

⁶⁸⁰ Concepto que se desarrolla en el epígrafe 3.2.1. «La experiencia como germen de lo artístico», pág. 131.

⁶⁸¹ JIMÉNEZ, J. (2000): «El despertar del individualismo moderno», en *Bach, Homenaje de Chillida. Bach en el pensamiento, las artes y la música*, Cat. Exp. (2000), *op. cit.*

⁶⁸² *Ibíd.*, pág. 142.

⁶⁸³ La Gloria es solo para Dios.

inmaterial de lo sagrado⁶⁸⁴. La segunda gira en torno a una mirada antropológica sobre el arte de inspiración religiosa que permite valorarlo como una de las huellas más profundas del sentido de la humanidad⁶⁸⁵, esto es, lo espiritual como aquello no ya estrictamente divino sino radical y profundamente humano, que es capaz de tener conciencia tanto de los límites de su dimensión individual como de sentirse a sí mismo dentro de una dimensión que le excede.

La música de Bach crea espacios de armonía que coordinan la sensibilidad compleja de la especie humana. Espacios sonoros que resuelven sin escisiones algunas paradojas porque integran la multiplicidad con la unidad, la libertad con el orden, la fragilidad con la fuerza, la aflicción con el afecto, el dolor con el placer y la emoción con la razón.

Del placer, de la sensibilidad humana y de su naturaleza híbrida y compleja se ha hablado a lo largo del capítulo II, donde se han incorporado las investigaciones que desde la neurociencia niegan la tradicional escisión entre emoción y razón para apuntar a un nuevo modelo en el que los procesos mentales son gobernados por la sincronía entre ambos. Unos procesos en los que concurren las etiquetas de placer —que activa las mismas áreas en relación a la comida, el sexo o la música— y dolor —malestar ocasionado por una necesidad no satisfecha— como principios elementales de orientación. Es este diálogo entre el placer y el dolor el que se dirige a la conciencia para indicarnos si el objetivo de estar vivos en la zona de bienestar está próximo o lejano, es decir, la neurociencia está considerando que es la persecución del placer lo que nutre el sentimiento de estar vivo y de querer estar vivo. Entonces, no parece del todo descabellado extrapolar estos procesos básicos de la mente a la dimensión humana en su conjunto cuando se organiza para resistir y combatir el dolor —en sus diversas formas— y lo hace a través de la producción del placer en su sentido más amplio y esencial, una dimensión humana que en Bach se siente impulsada a crear espacios de sentido⁶⁸⁶, una música cuyo fin es un «placer supremo», una dimensión generosa como espacio de consuelo que permite liberarse del sinsentido, un espacio armónico bien gobernado —feliz— que efectivamente nutre el sentimiento de estar vivo y de querer estar vivo.

⁶⁸⁴ HENARES CUÉLLAR, I. (2000). *op. cit.*, pág. 11.

⁶⁸⁵ BLOCH, E. (1980): *El principio esperanza*, Madrid: Aguilar (1958), pág. 262, en J. JIMÉNEZ (2000), *op. cit.*, pág. 40.

⁶⁸⁶ ANDRÉS, R. (2005), *op. cit.*, pág. 213.

Por su parte, Nussbaum afirma que la música está profundamente ligada a nuestra vida emocional⁶⁸⁷ y este vínculo en la música se produce con mayor apremio y hondura que en otras artes debido a su carácter intenso y concentrado. El modo directo y envolvente con el que la música te hace ingresar en su paisaje emocional nos recuerda que —del mismo modo que el lenguaje no es sino un sistema de representación— la música es precisamente otro sistema de representación simbólica capaz de contener posibilidades expresivas muy ricas, de tal modo que si bien sus estructuras emocionales no son narrativas, en el sentido de que pueden no especificar un significado concreto o único, sí son capaces de contener emociones precisas —un tipo singular de dolor o de dulzura, por ejemplo— que las palabras tratarían de capturar en vano, y de ahí su habilidad para trasladarnos a otro mundo fuera de las coordenadas concretas de un espacio y de un tiempo específicos. Para la filósofa, todo esto ocurre porque a menudo la música entra en correspondencia inmediata con el «material amorfo de nuestro mundo interior»⁶⁸⁸, esto es, con pensamientos previos o posteriores a formas verbales explícitas. En definitiva, estas reflexiones —que como ya se ha comentado en el epígrafe 1 del capítulo II⁶⁸⁹ se topan con un modelo cultural que restringe todo pensamiento a una forma lingüística— argumentan ampliamente la presencia de la música de Bach en un trabajo artístico creado desde y para las emociones.

El espacio de este proyecto interdisciplinar se construye con una forma básica y estable, un cubo incompleto, para crear una unidad mínima a modo de lugar, una estructura geométrica que emite música de Bach en las montañas de Puerto Viejo alteradas por emociones complejas. Una forma elemental que quiere funcionar como un dispositivo transparente —tanto en relación al entorno como en relación a la música— en un auditorio abierto en el territorio natural. Esto genera una inmersión sonora que provoca la vivencia de otro espacio con otra dinámica y, por lo tanto, de un nuevo territorio en el que se genera una situación que transforma los vínculos perceptivos, simbólicos y emocionales para reorganizarlos según un nuevo nudo de relaciones. En este sentido, cabe recordar que este es un caso en el que es a través del sentido del oído como se ingresa en una nueva dimensión sensorial del espacio a través de la que se percibe una clave fundamental de la experiencia del lugar.

⁶⁸⁷ Nussbaum dedica un capítulo a la cuestión, «La música y la emoción», en NUSSBAUM, M. C. (2008): *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Barcelona: Paidós. (2001), págs. 285-331.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, pág. 314.

⁶⁸⁹ «Un contexto racionalista para estudiar lo emocional» en el capítulo II, pág. 47.

Esta capacidad de sincronizarse con el medio a través de las sensaciones —significaciones vitales intencionales— que captan y organizan lo sensible para proceder a su interpretación, es desde la que Merleau-Ponty apunta hacia unos sentidos entendidos no como una forma de conocer, sino como una forma de estar. Por esto, el filósofo describe su experiencia de la música en la sala de conciertos⁶⁹⁰ como ajena al espacio físico en el que se encuentra, lo que señala la potencia de este espacio sensorial para trasladar la conciencia a otro lugar con otra escala. De la capacidad de esta intervención artística en el espacio abierto de las montañas para coordinarse con este nuevo entorno nada puede concluirse sin su experiencia, sin embargo, la intuición del proyecto se guía por la adecuación y buena reacción entre ambos. Una intuición que sin duda es curiosa, dado que las piezas para la intervención artística son obra de un músico que pensaba el mundo como abstracción sonora del mismo modo que percibía el espacio en términos de sonido, como muestra el que dispusiese a los miembros de los conjuntos musicales según la arquitectura del lugar con el objeto de lograr nuevos y mejores efectos sonoros⁶⁹¹.

Hay otro aspecto que sí parece respetar los usos originales de su música y es el carácter efímero de la experiencia. La extensa producción de Bach se explica en parte porque en aquel entonces las piezas eran creadas para eventos determinados, es decir, eran obras circunstanciales que solo excepcionalmente volvían a ser escuchadas⁶⁹². Por una parte, *La Habitación de Bach* propone una experiencia tan pasajera como la del uso original de las creaciones del compositor; por otra, es una marca material mínima, una marca sonora y poco visible que construye una estancia emocional provisional que, además, varía según la pieza de Bach seleccionada, pero que también lo hace en función de la luz, la temperatura, el viento, las condiciones meteorológicas o estacionales y el estado de ánimo del caminante.

Las montañas de los Pirineos son la caja de resonancia para la música de Bach que suena en un auditorio natural, una circunstancia que te invita a pertenecer a ese lugar y a ese instante de un modo inequívoco y que establece el dominio sensorial y emotivo desde el que se interpreta el espacio vivido. En cualquier caso, la intervención crea una situación en la que

⁶⁹⁰ «En la sala de conciertos, cuando vuelvo a abrir los ojos, el espacio visible me parece estrecho respecto de este otro espacio en el que hace un instante se desplegaba la música, y aún cuando mantenga los ojos abiertos, mientras se interpreta el fragmento, me parece que la música no está verdaderamente contenida en este espacio preciso y mezquino». MERLEAU-PONTY, M. (1994): *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Ediciones Península (1945), pág. 237.

⁶⁹¹ ANDRÉS, R. (2005), *op. cit.*, pág. 39.

⁶⁹² ANDRÉS, R. (2005), *op. cit.*, pág. 46.

la diversidad de órdenes emocionales de Puerto Viejo se hace tangible en la extensión del territorio natural en silencio a través de la música de Bach, que organiza una sensibilidad de dimensiones contradictorias en un espacio de armonías complejas.

2.3.7. Proyecto básico de sonorización del espacio sonoro

La relevante función de la música de Bach en esta intervención supone detenerse en los distintos aspectos que se ven involucrados en su diseño, tanto en lo relativo a su programa de uso como a su definición tecnológica. Respecto a su programación, ya se ha comentado la extensa producción del compositor: 1 128 obras registradas en el catálogo BWV —*Bach Werke Verzeichnis* o Catálogo de las Obras de Bach—, ordenadas numéricamente según dos grandes grupos, la música vocal y la música instrumental. Esta numeración de las piezas proporciona una necesaria clasificación de la totalidad de su obra, pero dada su abrumadora cantidad, un simple e interminable listado de nombres y números podría funcionar como un factor desmotivador a la hora de seleccionar alguna de ellas. Esta es la razón por la que se toman dos decisiones:

1- El archivo sonoro del sistema de sonido, del que se hablará más adelante, estará programado para visualizarse en pantalla según un listado organizado por iconos. Serán un total de doce, de los que dos corresponderán a los dos grandes grupos de música vocal y música instrumental. De ellos derivarán otros nueve: los correspondientes a las cantatas, corales y oratorios relativos al primero y los correspondientes al órgano, teclado, laúd, música de cámara, música orquestal, cánones y fugas relativos al segundo. Un último icono agrupará los conciertos, suites, etc. El objetivo es ofrecer una primera aproximación visual a la información para mejorar su usabilidad.

2- El programa dispondrá también de otra opción en pantalla, un icono destacado que englobará una selección con las siguientes veintiocho obras:

1) Christ lag in Todes Banden BWV 4. 2) Ich hatte viel Bekümmernis BWV 21. 3) Jesu, der meine Seele, cantate BWV 78. 4) Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit BWV 106. 5) Trauerode, cantate BWV 198. 6) Messe in h-moll BWV 232. Misa en Si menor. 7) Mass in G minor BWV 235. Misa en sol menor. 8) Mass in G major BWV 236. Misa en sol mayor. 9) Magnificat en bi bemol mayor BWV 243.^a 10) Mattahäus-Passion BWV 244. La Pasión según San Mateo. 11) Johannes-Passion BWV 245. La Pasión

según San Juan. 12) Sonata IV (C dur) BWV 529. 13) Toccata y fuga en re menor BWV 565. 14) Goldberg Variations BWV 988. Variaciones Goldberg. 15) Suite n.º 1 in G BWV 1007. Cello Suites. Pablo Casals. Suite n.º 1 en sol mayor. Suites para Violoncello. 16) Sonata I (G dur), BWV 1027. 17) Sonata in B minor BWV 1030. Sonata para flauta travesera. 18) Sonata in E major BWV 1035. Sonata para flauta travesera. 19) Concerto n.º 1 BWV 1046. Conciertos de Brandeburgo. 20) Concerto n.º 2 BWV 1047. Conciertos de Brandeburgo. 21) Concerto n.º 3 BWV 1048. Conciertos de Brandeburgo. 22) Concerto n.º 4 BWV 1049. Conciertos de Brandeburgo. 23) Concerto n.º 5 BWV 1050. Conciertos de Brandeburgo. 24) Concerto n.º 6 BWV 1051. Conciertos de Brandeburgo. 25) Concerto pour hautbois d'amour en la majeur BWV 1055. 26) Concerto pour hautbois & violon en ut mineur BWV 1060. 27) Die Kunst der Fuge BWV 1080. Jordi Savall. El arte de la Fuga. 28) Clave bien temperado. Preludio n.º 1 en do mayor. Vladimir Ashkenazy, piano. BWV 846.

En relación al diseño tecnológico del espacio escultórico, he contado con la colaboración de la empresa Audioscan⁶⁹³, ingeniería especializada en el diseño de la sonorización de recintos y espacios públicos en entornos abiertos dirigida por el doctor ingeniero de Telecomunicación Antonio Carrión, a su vez profesor titular de Acústica y Electroacústica de la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC)⁶⁹⁴, quien ha realizado el proyecto básico de sonorización en el que se resuelve este espacio sonoro con el uso de las tecnologías de la información y comunicación que, por ejemplo, posibilitan gestionar visualmente un archivo sonoro de 500 Gb, cuya capacidad para almacenar 4 000 horas de música permite contener el catálogo completo de la obra de Bach.

La memoria completa del proyecto de sonorización del espacio escultórico realizada por Audioscan está incorporada en el capítulo VII como anexo⁶⁹⁵, sin embargo, quiero destacar algunas informaciones imprescindibles con el objetivo de ofrecer una imagen global del diseño acústico del espacio.

⁶⁹³ Página web de Audioscan: <<http://www.audioscan.es/>>. (Consultado en julio de 2014).

⁶⁹⁴ Responsable del Grupo de Investigación Acústica y Electroacústica, Departamento de Teoría de la Señal y Comunicaciones, es autor de diversas publicaciones como el artículo «Diseño de cajas Acústicas: Sistema Activo-Pasivo», *Mundo Electrónico*, núm. 165 (1986), págs. 105-114. Y, de entre otros, del libro *Diseño Acústico de Espacios Arquitectónicos*, Barcelona: Editorial ediciones UPC, Colección Politecnos, 2006.

⁶⁹⁵ Ver anexo 8: «Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico La Habitación de Bach».

Para empezar con el proyecto de sonorización se ha realizado un estudio de las condiciones del entorno y de las características del espacio escultórico. A partir de estos factores de partida, se ha descrito el sistema de sonorización propuesto y los parámetros numéricos de él derivados. También se han aportado a la memoria los resultados de las simulaciones electroacústicas realizadas con modelos informáticos. El presupuesto preliminar del sistema sonoro diseñado está integrado en el presupuesto general del proyecto artístico.

En este sentido, los conceptos que han definido el proyecto de sonorización son los siguientes:

A- Condiciones de partida

A1- Las condiciones del entorno, su ubicación en el medio natural así como su altitud son factores de importancia que colaboran en la singularidad del diseño del sistema sonoro y de su funcionalidad.

A2- La característica de integración plena del espacio escultórico en su entorno es el eje que orienta su diseño. Por lo tanto, el sistema de sonorización previsto ha de quedar totalmente integrado en el mismo. Debido al minimalismo del espacio y la escasez de superficies en las que integrar y ocultar los sistemas de sonorización, resulta especialmente complejo y, a la vez, de suma importancia, encajar la solución técnica con las exigencias artísticas para conseguir que todos los elementos se ensamblen de manera fluida. Cabe destacar que las condiciones de contorno y las características del espacio representan un severo condicionante a la hora seleccionar e integrar los dispositivos que lo conformarán.

A3- El objetivo planteado es que el sistema reciba la alimentación eléctrica necesaria mediante la instalación de células fotovoltaicas configuradas en disposición de láminas situadas en los planos superiores —levemente inclinados para evitar la acumulación de agua o nieve— de las aristas horizontales de la estructura. Dichas láminas, no contempladas en el presente proyecto básico, deberán quedar integradas en la estructura, de la misma forma que el sistema de sonorización.

B- Sistema de sonorización

B1- Parámetros acústicos básicos para valorar la idoneidad del sistema

B12- El sistema propuesto deberá tratarse como un sistema de sonorización en espacio libre, es decir, sin superficies cerradas que provoquen un campo reverberante del sonido. Al aire libre, la propagación de las ondas sonoras va asociada al concepto de campo o sonido directo. Dicho sonido se atenúa con la distancia debido al fenómeno de la propagación esférica.

B13- Un mensaje oral no amplificado emitido en una zona silenciosa (en ausencia de fenómenos atmosféricos ruidosos) puede ser oído de forma satisfactoria a una distancia de 42 metros en la dirección frontal del orador, a 30 metros lateralmente y a 17 metros en la dirección posterior. En el caso de los sistemas electroacústicos es precisamente el estudio de la directividad de los altavoces lo que marcará las características de los dispositivos seleccionados.

B14- El decibelio (dB) es la unidad de magnitud del nivel de presión sonora que relaciona el sonido con su umbral de audición. A modo de ejemplo, el sonido de las hojas de los árboles es apenas audible porque su magnitud es de 10 dB, una conversación normal es de 60 dB, una calle urbana 80 dB, mientras que el despegue de un avión a 60 metros es de 120 dB. El espacio escultórico tendrá un nivel de presión sonora de 85 dB. La uniformidad de cobertura se mantiene con unas variaciones máximas de 6 dB, lo que significa mantener un grado de homogeneidad aceptable en el sonido.

B2- Propuesta conceptual del sistema

B21- El sistema propuesto estará formado por unos altavoces con las dimensiones necesarias para permitir que la estructura de perfiles del espacio escultórico los aloje en su interior, así como la distribución de cableado de dicho sistema.

B22- Será necesario excavar en la piedra en una zona cercana a la estructura, un receptáculo con las dimensiones necesarias —un volumen equivalente a un cubo de 60 cm x 60 cm x 60 cm— para alojar en su interior los sistemas de amplificación pertenecientes al sistema de sonorización, así como otros dispositivos.

B23- Dicho receptáculo deberá garantizar la capacidad de alojar en su interior los elementos adecuados para conseguir un régimen de trabajo en temperaturas no inferiores a 0° C ni superiores a 45° C. Además, deberá contar con conductos naturales que permitan el intercam-

bio de aire, mediante aporte de aire exterior y ventilación del aire interior hacia el exterior, para garantizar una correcta refrigeración de los sistemas.

B24- El dispositivo que hará las veces de memoria central del sistema, así como de reproductor y selector de pistas musicales, será un ordenador industrial. Este estará asociado a un monitor exterior de alta resistencia en forma de pantalla que mostrará de forma gráfica la selección de pistas en curso.

B25- Todos los sistemas que estén en contacto directo con el exterior serán resistentes a la intemperie.

B26- Las infraestructuras necesarias para enlazar el sistema de amplificación con el sistema de sonorización suponen la existencia de unas rozas ocultas en la piedra que comuniquen la parte interior del receptáculo integrado en la piedra con la base del pilar más cercano. Infraestructuras que se distribuyan por el interior de la estructura, con objeto de comunicar los diferentes elementos.

B3- Sistema de altavoces

Se contempla la existencia de cinco agrupaciones de altavoces de columna que deberán ser integradas en la estructura, como el de la marca K-Array, modelo KK52, o equivalente.



B4- Sistema de amplificación

IMAGEN 286: Altavoz de columna.

Se contempla la existencia de un sistema de amplificación, formado por dos etapas de potencia, una de cuatro canales y otra de dos canales. Cada uno de ellos amplificará la señal de audio procedente del ordenador integrado en el sistema y la destinará a una agrupación de altavoces.

B5- Sistema de selección y reproducción musical

La gestión, selección y reproducción de las pistas musicales se realizará a través del ordenador que lleva el monitor mencionado. Esta pantalla, dispuesta a la altura de la vista, estará integrada en la piedra de tal forma que se adentre en la misma para que el perímetro saliente

actúe de visera natural que impida que la luz solar incida de forma directa en la pantalla. En dicho saliente natural deberá integrarse la interfaz táctil, tipo ratón, insertada en la piedra, junto a la pantalla, con la que el visitante podrá seleccionar una pista musical o bien pausar la reproducción. Se descarta la existencia de pantalla táctil debido al régimen térmico adecuado necesario para su funcionamiento.



IMAGEN 287: Posición del monitor insertado en la piedra.

B6- Diagrama del sistema

Donde se pone en relación la conexión entre el sistema de altavoces, el sistema de amplificación y la pantalla.



IMAGEN 288: Diagrama del sistema.

B7- Requisitos de alimentación eléctrica del sistema

De cara a dimensionar la red eléctrica necesaria para suministrar la alimentación eléctrica para el sistema de sonorización previsto, deberá tenerse en cuenta un consumo aproximado de unos 4000 W para la totalidad del sistema. Además, debe tenerse en cuenta que, al tratarse de ordenadores y etapas de potencia cuyos procesos de apagado y encendido no

son automáticos, el sistema de suministro eléctrico deberá dimensionarse contemplando un funcionamiento continuo, sin cortes.

C- Modelo informático de simulación

C1- Se ha realizado un modelado 3D digital en el que se ha introducido un *software* —programa EASE 4.3.— para la realización de las simulaciones electroacústicas, donde las áreas de audiencia se han ubicado a una altura equivalente a la altura del oído para una persona adulta de estatura media, es decir, 1,60 metros.

C2- Respecto a la ubicación de los altavoces propuestos, se detalla la imagen siguiente, donde la sonorización del volumen interior de la estructura está señalada por los rectángulos de color rojo que marca la posición y dimensiones aproximadas de cada uno de los altavoces, ubicados en el plano inferior de los dinteles, es decir, enfrentados al suelo. La sonorización de la zona exterior adyacente corresponde a los altavoces marcados como rectángulos de color verde, ubicados en el plano interior de los pilares. En ambos casos forma, la flecha asociada marca las orientaciones de los altavoces.

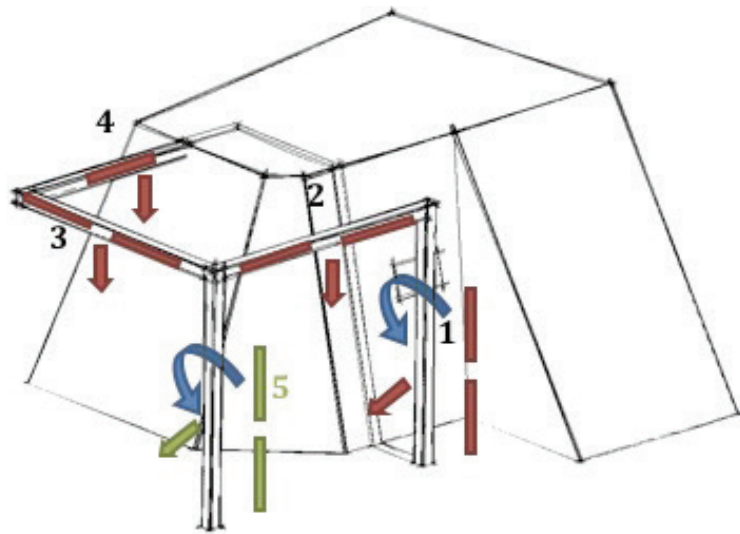


IMAGEN 289: Ubicación de los altavoces.

C3- Las simulaciones con el sistema de sonorización propuesto, para las bandas de frecuencias de 500 Hz, 1 kHz y 2 kHz, obtienen un nivel medio de presión sonora de 88, 90 dB —por encima de los 85 dB fijados como mínimos con anterioridad— y una variación de 5,28 dB

máximo —por debajo del umbral definido para la homogeneización de cobertura—. Las franjas azules corresponden a los 83 dB y las rojas a los 97 dB.

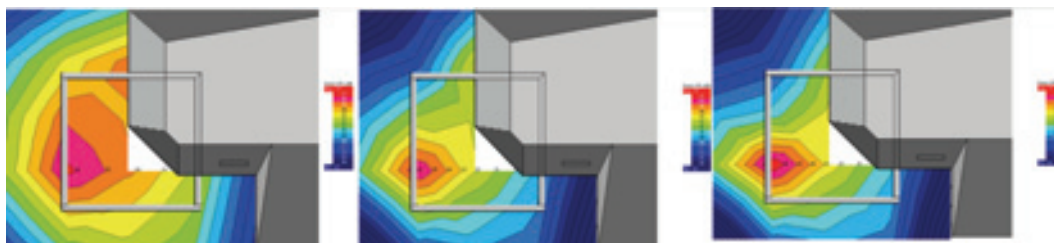


IMAGEN 290: Simulaciones con el sistema de sonorización para frecuencias de 500Hz, 1kHz y 2kHz.

En resumen, el proyecto de sonorización propuesto define un sistema capaz de seleccionar y emitir cualquier obra de Bach, un sistema que está constituido por un ordenador con los archivos sonoros, un sistema de amplificación, un sistema de altavoces y una pantalla, de tal modo que todo el conjunto se integra en la estructura del espacio escultórico de igual modo que este se integra en la montaña, de la que en definitiva surge la música de Bach.

2.3.8. Memoria técnica y presupuesto

Dada la complejidad de la pieza, para cuya definición final se requiere de un equipo multidisciplinar, y cuya estructura, que en principio se fundamenta en la simplicidad formal, debe sin embargo albergar la ingeniería del sistema sonoro y eléctrico, y por último, dada también su singular ubicación entre montañas; la arquitecta Celina López Prece ha realizado la memoria técnica como un análisis previo que —a través de una descripción general de la obra, de sus condiciones previas y de su metodología de su ejecución— permite realizar un presupuesto básico —estimativo— e identificar el resto de variables que deben de ser consideradas para la realización del presupuesto ejecutivo definitivo.

Memoria técnica

A) Descripción general

Espacio escultórico constituido por un volumen geométrico cúbico apoyado sobre una ladera rocosa.

- Su estructura está formada por tres dinteles y dos pilares, armados por perfiles metálicos de 100 x 100 mm del tipo 2 UPN100, formando un cuadrado con el interior hueco.
- Los perfiles metálicos tienen un revestimiento realizado con placas de piedra de 150 mm de grosor. La piedra para las placas es la extraída del propio entorno rocoso.
- Los perfiles metálicos están acondicionados para integrar en su interior los altavoces y el cableado del sistema sonoro.
- El revestimiento de piedra está rematado en sus aristas por perfiles de cerámica en L de 150 mm de grosor. El perfil cerámico se extiende a lo largo de todas las aristas del volumen así como en todos los surcos tallados en la piedra natural.
- Los tres dinteles que forman la parte horizontal de la estructura son los que albergan en sus planos superiores las láminas fotovoltaicas, que se encargarán de la captación y acumulación de energía solar para el funcionamiento de la instalación de sonorización. Esto requiere que dichos planos tengan una inclinación del 2 % para impedir que la nieve ocasional se acumule sobre ellos.
- Estructura cimentada sobre zapatas.

B) Condiciones previas

Dado que el propósito último de la obra es su completa integración en el entorno, es necesario el análisis específico del terreno. Esto supone la necesidad de realizar como condiciones previas para la ejecución tanto del proyecto como de su presupuesto definitivo los siguientes informes:

- Un estudio topográfico y un reconocimiento geotécnico del terreno.

Del resultado topográfico se derivará la medición y descripción del terreno, así como del informe geotécnico la determinación de su volumen, la definición del tipo de roca, tanto si es soporte como material a excavar, la forma y la maquinaria adecuada para llevar a cabo dicha excavación, así como el análisis de riesgos debido a las condiciones atmosféricas, a los cambios de temperatura, a la acción del viento, a la acción de la nieve y de las eventuales heladas.

- La consultora de ingeniería de estructuras incorporará los datos del informe geotécnico para dar cumplimiento a las conclusiones del análisis geológico y de las condiciones ambientales.

C) Características y metodología de la ejecución

▪ Cimentaciones

Una vez realizada la excavación para la cimentación de los pilares, se procederá a ejecutar las zapatas de cimentación de hormigón armado, según los cálculos realizados por la empresa encargada de la realización de la estructura. Hormigonadas las zapatas, se procederá a la colocación de placas de anclaje. Estas placas son elementos estructurales que se emplean para unir los pilares metálicos a la cimentación y que tienen como objeto hacer que la transición del acero al hormigón se realice sin que en ningún punto se sobrepasen las tensiones admisibles en este material. Cada placa de anclaje debe estar sujeta al cimiento mediante pernos que quedan embebidos en el hormigón, que, al fraguar y endurecer, trabajan por adherencia.

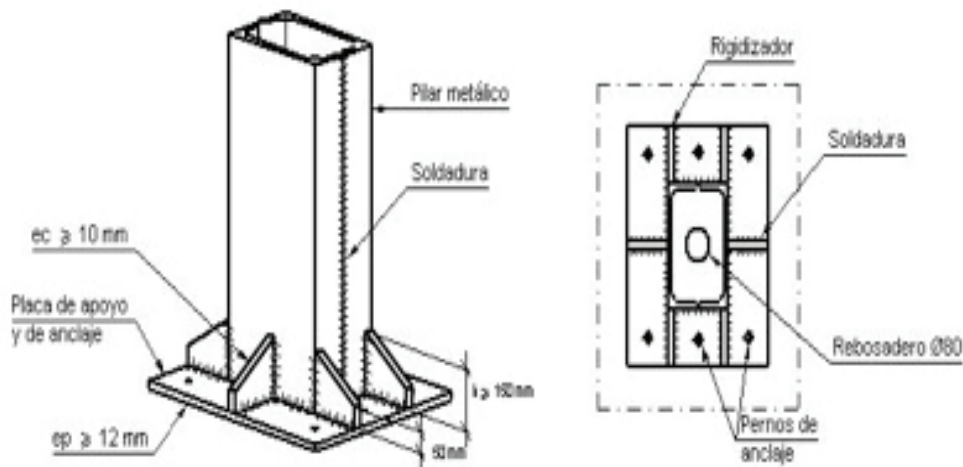


IMAGEN 291: Detalle anclaje perfiles UPN a la cimentación mediante placas de apoyo.

■ Estructura

Perfiles UPN																			
Perfil	Dimensiones							Características de la sección										Agujeros	
	h	b	e	e ₁	t ₁	t ₂	u	A	S _x	L _x	W _{pl,x}	L _{pl,x}	W _{pl,y}	L _{pl,y}	W _{pl,z}	L _{pl,z}	c	m	w
UPN 80	80	45	6.0	6.0	4.0	4.0	31.2	11.0	15.9	126	26.5	3.10	19.6	6.36	1.33	2.24	1.45	2.67	25
UPN 100	100	50	6.0	6.5	4.5	6.4	37.2	13.5	24.5	206	41.2	3.91	29.3	8.48	1.47	2.96	1.55	2.93	30
UPN 120	120	55	7.0	9.0	4.5	8.2	43.4	17.0	36.3	364	60.7	4.62	43.2	11.1	1.56	4.3	1.60	3.03	30
UPN 140	140	60	7.0	10.0	5.0	9.8	48.9	20.4	51.4	605	86.4	5.45	62.7	14.8	1.75	6.02	1.75	3.37	35
UPN 160	160	65	7.5	10.5	5.5	11.5	54.6	24.0	68.8	925	116	6.21	85.3	18.3	1.86	7.81	1.84	3.56	35
UPN 180	180	70	8.0	11.0	5.5	13.3	61.1	28.0	89.6	1360	150	6.95	114	22.4	2.02	9.98	1.92	3.75	40
UPN 200	200	75	8.5	11.5	6.0	15.1	66.1	32.2	114	1910	191	7.70	148	27.0	2.14	12.6	2.01	3.94	40
UPN 220	220	80	9.0	12.5	6.5	16.7	71.8	37.4	146	2690	245	8.48	167	33.6	2.30	17.0	2.14	4.20	45
UPN 240	240	85	9.5	13.0	6.5	18.4	77.5	42.3	179	3600	300	9.22	248	39.6	2.42	20.8	2.23	4.39	45
UPN 260	260	90	10	14.0	7.0	20.0	83.4	48.3	221	4820	371	9.96	317	47.7	2.56	23.7	2.36	4.66	50
UPN 280	280	95	10	15.0	7.5	21.6	89.0	53.3	266	6280	448	10.9	399	57.2	2.74	33.2	2.53	5.02	50
UPN 300	300	100	10	16.0	8.0	23.2	95.0	58.8	315	8030	535	11.7	495	67.8	2.90	40.6	2.70	5.41	55

IMAGEN 292: Pilares y dinteles formados por perfil UPN 100 compuestos por 2 UPN de 100 x 100 mm y espesor de 6 mm según croquis de montaje.

Los pilares metálicos y dinteles estarán constituidos por perfiles compuestos de acero laminado en caliente, del tipo 2 UPN 100, formando un cuadrado de 100 x 100 mm. Los perfiles irán soldados entre sí, y a la placa de apoyo mediante cordón de soldadura continua.

Será necesario proteger las estructuras metálicas de la corrosión y del fuego. Por lo tanto, por un lado, se realizará la conexión a tierra de los elementos metálicos, mediante cable de cobre desnudo de 45 mm y piqueta a tierra, para las descargas eléctricas de la estructura porticada, y, por otro, la estructura metálica se protegerá contra la corrosión mediante dos capas de imprimación epoxi y dos capas de pintura de minio, y contra el fuego con pintura intumescente.



IMAGEN 293: Instalación de puesta a tierra de la estructura metálica.

La estructura tendrá aberturas para las conexiones del sistema de sonorización, cableado, altavoces y todos los elementos necesarios para la instalación del sonido y la instalación fotovoltaica.

Asimismo, los perfiles UPN —en las caras inferiores de los dinteles y en los planos interiores de los pilares— permitirán la salida del audio al exterior, tal y como se explica en la memoria del proyecto de sonorización realizado por la empresa Audioscan⁶⁹⁶. En estas caras, los perfiles tendrán el alma alveolada, con orificios circulares realizados en taller, antes del montaje del perfil compuesto. La disminución de su resistencia se compensa con la economía del material empleado. El peso del alma aligerada es del orden de un 25 %.

- Revestimiento de placas de piedra natural

El revestimiento aplacado sobre la estructura metálica se realizará mediante la colocación de grapas metálicas galvanizadas tipo «Epsilon» de 20 mm y placa muelle fijados mediante soldadura o mecánicamente cada 60 cm, en toda la superficie (entre perfil y aplacado). La grapa permite regular la posición y la placa se coloca de manera que queda sujeta entre la uñeta y el muelle. Este tipo de grapa tiene la ventaja de no tener que perforar el aplacado además de que permite remover este, con gran facilidad. Se colocará una malla metálica galvanizada de 0,05 mm de espesor para el soporte de la piedra y la cerámica de las aristas.

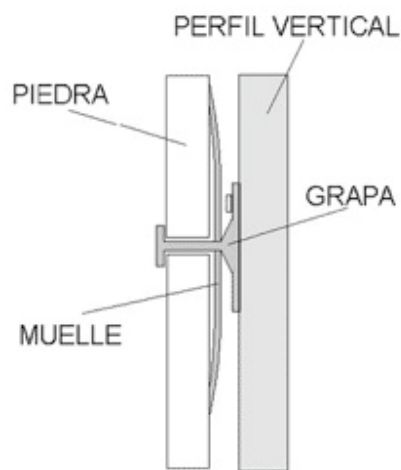


IMAGEN 294: Grapa y muelle para soporte de aplacado de piedra.

⁶⁹⁶ Ver anexo 8: «Proyecto Básico de Sonorización del espacio escultórico *La Habitación de Bach*».

- Placas fotovoltaicas

Las placas fotovoltaicas se instalarán cumpliendo las necesidades de la instalación de sonorización, una alimentación eléctrica de 4 KW. Serán de tipo flexible distribuidas a lo largo de la cara superior de los dinteles. Se preveen acumuladores de tecnología AGM CL600F, para sistemas fotovoltaicos aislados, acumuladores CL Series 2V de Vision Battery, que están fabricadas con tecnología AGM y están completamente selladas, libres de mantenimiento y a prueba de fugas, con gran estabilidad de temperatura, capacidad de descarga y una buena recuperación de la misma, aunque se deje descargada tres días.



IMAGEN 295: Panel fotovoltaico de alta eficiencia Thecnosun.



IMAGEN 296: Acumulador de tecnología AGM CL600F para sistemas fotovoltaicos aislado.

CAPÍTULO 1: MOVIMIENTO DE TIERRAS**1.1. DESBROCE DEL TERRENO**

Excavación en vaciado y desmonte de tierras formadas por todo tipo de terrenos excepto roca, realizada con medios manuales o mecánicos que incluyen percutor. Incluida P.P. de repaso, limpieza y nivelación en base de pilares. Carga sobre camión con medios mecánicos200,00 €

1.2. PREVISION DE EXCAVACION EN VACIADO Y DESMONTE

Previsión de excavación en vaciado y desmonte en roca, con martillo rompedor. Esta partida se abonará de acuerdo con la medición realmente ejecutada, y dejada en el terreno para su reutilización.....800,00 €

1.3. EXCAVACIÓN PARA RECEPTÁCULO EN LA PIEDRA

Receptáculo creado en la piedra 60 cm x 60 cm x 60 cm con orificio superior e inferior para ventilación, para incorporar el ordenador del sistema de audio y dos amplificadores. El plano exterior estará constituido por una pantalla interactiva.....600,00 €

1.4. TRANSPORTE DENTRO DE LA OBRA

Transporte de tierras o roca realizado dentro de la obra hasta la zona de acopio con medios mecánicos.....100,00 €

TOTAL CAPÍTULO 11 700,00 €

CAPÍTULO 2: CIMIENTOS

2.1. CAPA DE HORMIGÓN DE LIMPIEZA Y NIVELACIÓN

Capa de hormigón de limpieza y nivelación de HM-15 de 10 cm de grueso de promedio en elementos de cimentación, con áridos de diámetro 20 mm, cemento PA-350 y consistencia blanda, elaborado en obra.....200,00 €

2.2. HORMIGÓN ARMADO EN CIMENTACIÓN

Suministro y colocación de hormigón en zapatas de cimentación de 0,50 m x 0,50 m x 0,50 m de profundidad, con hormigón HA-25-B/20/II y acero B-500-S, incluido P.P. de trabajos auxiliares y cantidad de hierro especificada en los planos de estructura facilitados por la empresa constructora, incluyendo encofrado si fuera necesario.....600,00 €

TOTAL CAPÍTULO.....800,00 €

CAPÍTULO 3: ESTRUCTURA

3.1. FORMACION DE PLACA DE ANCLAJE PARA PERFILES METÁLICOS

Formación de placa de anclaje de acero S275-JR en perfil plano para cimentación, de dimensiones 300 mm x 300 mm x 10 mm para apoyo de los perfiles metálicos, en la zapata de hormigón y dinteles en la roca, incluidas piezas auxiliares, colocadas y soldadas. Las placas de anclaje llevarán cuatro patillas de redondo corrugado de 20 mm de diámetro, con longitud total de 0,30 m. Dos placas de anclaje de 0,30 m x 0,30 m.....250,00 €

3.2. PERFILES METÁLICOS

Acero laminado S275-JR en perfiles laminados en caliente para pilares y dinteles, formados por 2 UPN 100 (UPN 100 mm x 50 mm x 6 mm de espesor) soldadas formando una sección cuadrada, incluida P.P. de soldaduras, cortes, piezas especiales, despuntes. Incluidas dos manos de imprimación Epoxi y dos de pintura de minio, montados y colocados según normativa. Dos pilares compuestos por 2 UPN 100 mm de lado, por 6 mm de espesor y 2,50 m de altura: 1 cara con celosía para permitir la propagación sonora.....1 500,00 €

Dos dinteles compuestos por 2 UPN 100 mm de lado por 6 mm de espesor y 2,50 m de largo, y un dintel compuesto por 2 UPN 100 mm de lado, por 6 mm de espesor y 2 m de largo: una cara con celosía para permitir la propagación sonora.....2 500,00 €

TOTAL CAPÍTULO 3.....4 250,00 €

CAPÍTULO 4: REVESTIMIENTO

4.1. APLACADO DE PIEDRA NATURAL

Aplacado de piedra natural del lugar de 15 mm de espesor, colocada sobre malla galvanizada de 0,05 mm de espesor y perfiles metálicos galvanizados, soldados a la estructura metálica, para el recubrimiento de pilares y dinteles, según detalle.....1 500,00 €

4.2. APLACADO DE CERÁMICA EN ARISTAS

Aplacado de cerámica en L de 15 mm de espesor, clocada en aristas de toda la estructura metálica sobre malla metálica galvanizada de 0,05 mm de espesor y perfiles metálicos galvanizados, soldados a la estructura metálica.....1 800,00 €

TOTAL CAPÍTULO 4.....3 300,00 €

CAPÍTULO 5: INSTALACIONES

5.1. INSTALACIONES DE SONORIZACIÓN⁶⁹⁷

5.1.1. ALTAVOCES

Sistema de sonorización formado por un conjunto de altavoces full range distribuidos en la estructura, conectados para trabajar en una configuración de un único canal o cinco canales independientes. Cada uno de estos altavoces se instalará en la estructura, siguiendo las indicaciones de proyecto, teniendo en cuenta su integración y la cohabitación con las infraestructuras de cableado asociadas al sistema de sonorización, así como con el sistema de alimentación eléctrica.....10 000,00 €

⁶⁹⁷ Según presupuesto realizado en el proyecto básico de sonorización de la empresa Audioscan.

5.1.2. AMPLIFICACIÓN

Sistema de amplificación integrado en el receptáculo creado en la piedra o en el suelo para tal fin, formado por los amplificadores configurados para ofrecer alimentación para hasta cinco canales de audio independientes, dimensionados para ofrecer un correcto funcionamiento del sistema de sonorización.....5 000,00 €

5.1.3. FUENTE DE AUDIO Y GESTIÓN DE REPRODUCCIÓN MUSICAL

Sistema de reproducción musical y selección de pistas integrado en el receptáculo creado en la piedra o en el suelo para tal fin, formado por un monitor integrado en una carcasa de protección con células Peltier, PC industrial integrado en el sistema, con capacidad para almacenar el listado de canciones y pistas musicales requerido, e interfaz de control mediante mouse integrado en la piedra para activación del sistema y selección de pistas4 000,00 €

TOTAL INSTALACION DE SONORIZACIÓN.....19 000,00 €

5.2. INSTALACIÓN DE ENERGÍA SOLAR FOTOVOLTAICA Y DE PUESTA A TIERRA

Instalación solar fotovoltaica por empresa consultora de instalaciones de energías renovables. La red eléctrica considerada tendrá que captar 4 kw para alimentación del sistema de sonorización. Incluye: paneles curvos fotovoltaicos, acumulador electricidad, transporte, colocación y puesta en marcha de la instalación.....4 000,00 €

5.3. INSTALACIÓN DE PUESTA A TIERRA

Instalación de puesta a tierra con cable de cobre desnudo, 45 mm, en anillo pilares y piqueta a tierra.....500,00 €

TOTAL CAPÍTULO 5.....23 500,00 €

CAPÍTULO 6: SEGURIDAD Y SALUD

Seguridad y salud en la obra para todos los capítulos del presupuesto según estudio realizado por la empresa constructora y aprobado por la dirección de obra.

TOTAL CAPÍTULO 6.....300,00 €

RESUMEN PRESUPUESTO POR CAPÍTULO

TOTAL CAPÍTULO 1.....	1 700,00 €
TOTAL CAPÍTULO 2.....	800,00 €
TOTAL CAPÍTULO 3.....	4 250,00 €
TOTAL CAPÍTULO 4.....	3 300,00 €
TOTAL CAPÍTULO 5.....	23 500,00 €
TOTAL CAPÍTULO 6.....	300,00 €

TOTAL PRESUPUESTO ESTIMATIVO DE EJECUCIÓN MATERIAL.....

.....33 850,00 €

El presupuesto de ejecución material no incluye el beneficio industrial y gastos generales (19%) ni el IVA (21 %)

PRESUPUESTO POR CONTRATA BENEFICIO INDUSTRIAL Y GASTOS GENERALES.....	6 431,50 €
TOTAL PRESUPUESTO POR CONTRATA.....	40 281,50 €
IVA 21%.....	8 459,11 €
TOTAL PRESUPUESTO.....	48 740,61 €

OTROS GASTOS A CONSIDERAR:

1. Honorarios profesionales proyecto artístico.
2. Honorarios profesionales proyecto ejecutivo y dirección de obras.
3. Estudio topográfico.
4. Estudio geotécnico.
5. Cálculo de estructuras y cimentación por empresa consultora de ingeniería.
6. Honorarios proyecto de sonorización y dirección de obras.
7. Cálculo de instalación solar fotovoltaica en empresa consultora de energías renovables.
8. Tasa de licencia de obra del Ayuntamiento.
9. Estudio de impacto ambiental.
10. Gastos de visados y gestión.
11. Gastos de funcionamiento y mantenimiento.

2.3.9. Conexiones con el arte sonoro

Esta intervención es un lugar cuya estructura está articulada para emitir música. La música de Bach ocupa el espacio, más allá del estrictamente formado por la geometría apoyada en la montaña. El sonido propone una ampliación perceptiva a través de un elemento artificial y elaborado como es la música. Al mismo tiempo provoca una inmersión en un espacio redefinido, tanto física como emocionalmente. Esto genera una nueva capa en el territorio que puede añadir nuevos significados al crear una experiencia inusual. La escultura es un espacio transitable y sonoro, por eso, tanto material como acústicamente es un espacio abierto, transparente y de límites indefinidos. Si bien la proyección en el espacio de la música no es ilimitada, el territorio, que constituye el material de la intervención, sí lo es. La marca física es permanente, la marca sonora es efímera. La dimensión temporal de la música es afín a la dimensión temporal del caminar por la montaña, también a la provisionalidad de esta estancia emocional en un territorio por el que siempre se está de paso, y en el que esta intervención solo marca una situación efímera pero clara.

La Habitación de Bach es un espacio que difunde música cuando el caminante lo decide. Si bien el proyecto es afín al arte sonoro, no nace desde este campo de investigación artístico específico con su propio recorrido y sus propios contenidos, objetivos y conceptos. En este sentido, es necesario aclarar que esta intervención no utiliza el sonido como material de manipulación, ni tampoco es un objeto sonoro que produce sus propios sonidos a partir de su interacción con el medio.

El paisaje sonoro⁶⁹⁸ del territorio en el que se encuentra es tan solo el fondo sobre el que se escucha a Bach. La música de este autor se yuxtapone a aquel para crear un nuevo espacio sensorial que, de hecho, transforma y reorganiza a través del sonido todo el espacio. Es en

⁶⁹⁸ *Soundscape* es un concepto acuñado por Murray Shafer entre las décadas de los sesenta y principios de los setenta. Compositor y profesor de estudios de la comunicación de la Universidad Simon Fraser de Canadá estudia y documenta el universo sonoro que nos rodea, las identidades sonoras de los lugares y las llamadas comunidades acústicas que se encuentran bajo las mismas notas dominantes o sonidos del entorno, señales sonoras o sonidos de primer plano y marcas sonoras o sonidos considerados significativos para la comunidad. El concepto de Murray Shafer de «comunidad acústica» plantea cuestiones interesantes sobre las relaciones significativas que contiene el sonido y, que por extensión, asocio también a la música. Sobre todo en relación a aquella información acústica que juega un papel persuasivo en las vidas de las personas por su capacidad de conectar a los miembros de esta comunidad ya sea temporalmente, espacialmente, culturalmente o socialmente. En GARCÍA CONZÁLEZ, M. (2012): *Espacio escuchado. Investigación sobre prácticas artísticas contemporáneas que utilizan el sonido como medio para definir espacios* [tesis doctoral]. Dirigida por Jaime Munárriz Ortiz, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, pág. 106.

ese sentido que se produce una transformación del paisaje sonoro, de hecho, una alteración transitoria y eventual del silencio dominante. Un silencio, apenas contestado por el vuelo de un pájaro o el rodar de un guijarro por el viento, que es utilizado por la intervención para enfatizar lo insólito de la presencia de la música a más de 2300 metros de altitud. La montaña puede ser una «sala de conciertos» muy respetuosa con la escucha sin interferencias de la música.

Por esto, pudiera parecer que es un proyecto que se inspira en o deriva de algunas obras de referencia en el arte sonoro. De hecho, es J. Cage⁶⁹⁹ quien, tras décadas en las que el paisaje y la naturaleza habían sido relegados en el arte por la máquina, el objeto y la abstracción, inicia el *sound-space* con cinco obras electroacústicas en *Imaginary Landscape* (1939-1952). En *Solo for voice 3* (1970) interpreta musicalmente las líneas —ríos, caminos— del mapa de Concord, ciudad donde vivió un filósofo seguidor de Rosseau, Henry Thoreau, autor de la obra *Walden* (1857), en la que relata su vida en los bosques. Cage es considerado el eslabón de unión entre la noción de paisaje de los siglos XVIII y XIX y su resurgimiento posterior, pues son varios los artistas de *land art*, como Robert Morris, Smithson o Richard Long, los que reconocen su influencia directa.

El paisaje sonoro también está presente en la llamada *ambient music*, concepto de la década de los setenta creado por Brian Eno⁷⁰⁰. En él se propone una inmersión sonora en un espacio para la reflexión y la calma, un ambiente que, al aliviar el tedio rutinario, haga «brillar» el entorno. Ahora bien, aquí es necesario señalar que yo no hago música, ni se trata de «dar ambiente» añadiendo estímulos a un entorno empobrecido, ni tampoco Bach se ajusta a este tipo de melodías de efectos atmosféricos sin elementos percutivos rítmicos. Más bien al contrario, este espacio en clave de Bach proyecta una música que celebra el placer de estar en ese territorio. Por otra parte, mi posición a propósito de esta música barroca es simple: la de ser una buena oyente.

Como ya se ha apuntado, tampoco es una escultura sonora en el sentido estricto porque no es un objeto que hace sonidos nuevos a modo de instrumento singular, ni tampoco una instalación sonora que crea un nuevo espacio relacional de sonidos articulados en un territorio determinado, como la obra *Drive in Music* (1967), de Max Neuhaus, donde el artista, al considerar que el sonido es un elemento fundamental en la percepción del espacio, e

⁶⁹⁹ MADERUELO, J. (2008): *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, op. cit., pág. 249.

⁷⁰⁰ GARCÍA GONZÁLEZ M., op. cit., pág. 310.

incorporando la temporalidad como herramienta de construcción, instala emisores de sonido a lo largo de una carretera para ser experimentados mientras se conduce. La presencia de puntos dispersos en el espacio también es utilizada en *Harmoniergang* (2004), de José Antonio Orts, obra en la que dispositivos fotosensibles, sensores y altavoces con sonidos grabados crean un espacio sensible y sonoro por la acción de los transeúntes, ya que es capaz de captar el movimiento y los cambios de luz para activar los materiales acústicos.

Obras como *Sound Lines Sculpture* (1971) o *Sound Cube* (1970), de Bernhard Leitner⁷⁰¹ muestran una coincidencia formal con el proyecto, que se acentúa con la articulación de los altavoces en el espacio. Sin embargo, estas líneas de sonido o espacios sonoros cúbicos tienen unas cualidades e intenciones muy distintas. El artista crea espacios sonoros a través de la alteración del volumen, del tono, del movimiento y de la emisión. Un juego con el sonido como materia que busca crear un espacio de vibraciones propio en el que la estructura es básicamente un soporte para su experimentación. Leitner busca conmocionar el cuerpo a través de la presión física de las ondas sonoras, ya que entiende el cuerpo entero, no solo los oídos, como centro perceptivo de la escucha. Es decir, son espacios sonoros muy estudiados y activos para así ser captados con todo el cuerpo que en él se integra.

El Cilindro sonoro (1987), que Leitner realiza en el Parque de la Villete de París es un espacio sonoro formado por dos cilindros de hormigón de diez metros de diámetro y cinco metros de altura; en ellos se integran torres de altavoces que emiten un sonido abstracto, agudo y electrónico que queda contrastado por el bosque de bambúes que lo envuelve. El artista conforma de este modo una «arquitectura cuyos límites formales se diluyen con la propagación del sonido»⁷⁰². Esta obra es una arquitectura sonora permanente en el espacio urbano que transforma, o se incorpora, al paisaje sonoro de la ciudad. Este es un caso en el que se interviene creando un espacio sonoro propio, si bien en el territorio urbano, del que se refugia al crear un espacio interior cerrado por una envolvente de hormigón que se hunde en el suelo y se rodea de una masa vegetal.

Es por esta pluralidad que asume el arte sonoro, en el que la ciudad aparece como situación y la obra como momento⁷⁰³, y de la que los casos mencionados apenas son una pequeña

⁷⁰¹ Página web del artista: <www.bernhardleitner.at/en>. (Consultado en enero de 2014).

⁷⁰² ANDUEZO OLMEDO, M. (2010). *Creación, sonido y ciudad. Un contexto para la instalación sonora en el espacio público* [tesis doctoral]. Dirigida por Mercedes Replinger González, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, pág. 299.

⁷⁰³ *Ibidem*, pág. 349.

muestra, que María García propone la siguiente reflexión sobre los espacios ya sean creados o transformados con el sonido:

«[C]reando nuevas capas no solo de información [...] sino también relacionales, metafóricos, simbólicos, imaginativos que posibilitan la creación de nuevos espacios representacionales, y por lo tanto de nuevas experiencias y conocimientos»⁷⁰⁴.

En este sentido, esta intervención en el territorio natural se puede incorporar como una variación más de este campo de cuyos contenidos se nutre tan solo tangencialmente.

⁷⁰⁴ GARCÍA GONZÁLEZ, M., *op. cit.*, pág. 482.

V. CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

Dado que la línea de investigación de este estudio discurre a través de las prácticas artísticas en las que el factor emocional es el primer criterio de generación de intervenciones donde el territorio actúa desde y sobre la trama de afectividad de los contextos culturales, en primer lugar, ha sido necesario detenerse en el estudio de la naturaleza de las emociones desde los conocimientos que ofrecen la neurociencia, las ciencias sociales y también desde algunas realizaciones que se han producido en el campo del arte. En segundo lugar, se ha analizado la noción de territorio y el papel de variables como lo sentidos, la experiencia y las emociones en nuestra aprehensión del espacio y en nuestra construcción simbólica y material de este territorio. En tercer lugar, dentro de un estudio que se ha ocupado de los modos de relación entre arte y territorio, se han señalado ciertas obras de arte cuyos contenidos nacen precisamente en la intersección de lo emocional con este territorio. Por último, un proyecto artístico propio ofrece una propuesta acerca de estos asuntos.

A partir de esta organización se ordenan las conclusiones de esta investigación y su posterior discusión.

1. Conclusiones

En el primer apartado referido a la investigación realizada por las ciencias naturales y sociales alrededor de las emociones se busca trazar puentes entre disciplinas para establecer contenidos valiosos en el campo del arte. En relación a ello, es interesante subrayar los siguientes puntos:

a) La incorporación contemporánea de lo emocional como un actor clave de nuestra mente y, por lo tanto, de nuestras vidas. Esto significa que la emoción no es la antítesis de la razón, tampoco un automatismo fisiológico ni un síntoma de lo puramente instintivo o inconsciente, es decir, la emoción no es irrelevante. Sin embargo, esto no significa que la emoción sea entonces la nueva estructura dominante a la que se subordina el resto, pues, en ese caso, estaríamos reproduciendo el mismo modelo racionalista jerárquico y débil, pero con diferentes etiquetas. Tal y como la neurociencia confirma al considerar al cerebro como un sistema sensitivo de redes integradas que se activan en sincronía, se trata de alentar un nuevo

paradigma en el que no se desconectan dos procesos que tienen un territorio de intersecciones necesarias. En definitiva, romper con esta falsa dicotomía permite establecerse en un nuevo ámbito donde se respeten los procesos de relación entre emoción y razón, al mismo tiempo que se evita un aislamiento autoritario y excluyente de cualquiera de ellas.

b) La neuroplasticidad nos descubre un cerebro dinámico, flexible y creativo en evolución a través de un proceso que al mismo tiempo que capta y acumula nuevos datos también los reorganiza y transforma, es decir, tanto las neuronas como el conjunto de circuitos mentales y el propio ser humano son dispositivos transformadores de cualquier información, no solo simples receptores o transmisores pasivos. El ser humano es un organismo diseñado para la emoción porque en este sistema sincrónico que es nuestra mente lo emocional se involucra no solo en las estrategias de supervivencia, sino también en los procesos de la razón, de la memoria, del aprendizaje —por lo tanto, de la invención— y de la conciencia. Las emociones entonces tienen sus raíces en un profundo sustrato a partir del cual se crea la conciencia como una imagen singular de las relaciones entre nuestro estado y la realidad, una imagen de los procesos que nos transforman y a los que transformamos, es decir, una representación capaz de reflejar los cambios experimentados como consecuencia de la interacción con el mundo. En resumen, el viejo sistema de nociones rígidas que orbitan exclusivamente alrededor de una razón inalterable no puede atrapar la dinámica de la complejidad de nuestro comportamiento y de nuestro medio, por lo tanto, necesitamos un juego de instrumentos nuevos, flexibles y dinámicos, en el que las emociones no pueden no estar.

c) Las emociones nos sintonizan con el mundo porque son, en primer lugar, una herramienta de adaptación; nacen como una combinación de información y valoración que orienta las relaciones que se producen al interactuar con el entorno, por lo tanto, discriminan y dan valor a las experiencias y las memorias, fundamento de nuestras identidades. Las emociones son la etiqueta con la que se ordenan y significan los procesos mentales al tiempo que, al sostener el sentido del yo, proporcionan unidad al flujo heterogéneo de datos en el que estamos inmersos. Son entonces también una interpretación del entorno, una herramienta de conocimiento. En definitiva, la emoción es una estrategia para incorporar la realidad a nuestro cuerpo y a nuestra vida mientras nos indica si el objetivo de seguir vivos en la zona de bienestar está próximo o lejano, es decir, preguntarse por las emociones también es preguntarse por el mundo y por la vida buena.

d) La emoción es entonces una protagonista legítima de nuestras vidas, al igual que los sentidos, porque el cuerpo es el centro de nuestra experiencia y el creador de la conciencia; son nuestro acceso no solo al mundo, sino también a la verdad, es decir, nos alejan de los falsos relatos y dogmas. La sensibilidad es la estrategia a través de la que opera la mente donde los sentidos conforman modos de relación específicos, es decir, no son solo una forma de conocer, sino una forma de estar en la realidad. Reivindicar los sentidos es un acto de reequilibrio en un modelo sensorial empobrecido que ha des-sensualizado las relaciones con el mundo, lo que ha derivado a su vez en un reductivismo emocional, experiencial y cognitivo. Establecer los principios esenciales de lo humano en la razón pura —un arquetipo imaginario de lo ideal exterior al ser humano— conlleva a someter a un conflicto permanente la mente y el cuerpo, el concepto y los sentidos, la razón y la emoción; lo que deriva en la triste conclusión de que la realidad es un fantasma y esa presunta razón la verdad absoluta, en consecuencia, la vida real no merece ser experimentada, por lo que mejor sublimar algún aspecto parcial para así poder olvidarla.

e) Los sentidos son el sustrato que permite las emociones, y ambos dejan huellas físicas y psíquicas de modo que nuestras relaciones con el entorno configuran tanto nuestra biología como nuestra experiencia. La experiencia no es una reacción pasiva, sino un proceso en el que la percepción, la acción y el significado son un todo continuo en el que la emoción es un elemento aglutinador. De lo que resulta que la experiencia sea un proceso relacional para el intercambio atento con el mundo a través de la que conectamos con un entorno cambiante que nos está interpelando, lo que produce interesantes perturbaciones frente a las inercias de mecanización, frente al aislamiento de sus componentes o frente al sometimiento a una finalidad independiente de sus procesos y contenidos.

f) La emoción proporciona unidad a los elementos dispares que confluyen en un contexto, como la información recibida por los sentidos, la intuición, la memoria, el deseo o el conocimiento, porque selecciona, captura y organiza lo congruente de modo que coordina los modos de relación significativos, y en este sentido se puede decir que es lo emocional el proceso que trama la vivencia de un contexto, identificar esta trama ayuda a su comprensión plena —el lugar desde el que se siente el mundo es el lugar desde el que se interpreta y significa— en un registro que es más evidente cuando la intensidad o la cualidad de lo emocional es notorio.

Por otra parte, las emociones son aquello que te proyecta hacia fuera en vez de quedar inmóvil e inerte, es decir, son a propósito de algo fuera de uno mismo, no son un factor añadido, sino una orientación que magnetiza una situación determinada porque está radicalmente unida a los acontecimientos y no sobrepuesta a ellos. Se encuentra en el núcleo de la vivencia y, de hecho, es su espacio más denso e inalterable frente a la fugacidad de esta, es aquello que persiste frente al flujo cambiante de la realidad. En definitiva, dado el doble movimiento de las emociones —implicación con el mundo y con uno mismo— se trata de subrayar la dimensión de lo emocional que se encuentra más allá de la vida interior del individuo, del depósito íntimo y último de su privacidad, para destacar su capacidad de dar unidad, intencionalidad y valor a las experiencias de los materiales dispersos por el contexto, y como las emociones son altamente competentes para la interrelación, lo son también para las diversas subjetividades que a través de ellas encuentran los motivos para el intercambio, la precisión, la corrección o el rechazo, ya que vivir es estar en el centro de una experiencia subjetiva que no aísla, sino que integra, conecta o diversifica.

g) Si esto es así, es inevitable dirigir la atención a las emociones que recorren el sistema de lo social caracterizado por diversos grados de interdependencia entre sus actores, un sistema particularmente apto para la conformación, validación resonancia y propagación de estas emociones. Una dinámica que se nutre de la empatía y de las colaboraciones —de cualquier tipo— entre los miembros de un grupo, factores ambos que han demostrado una habilidad adaptativa extraordinaria. Finalmente, cabe preguntarse si el progreso social depende también del desarrollo de una inteligencia emocional colectiva, habida cuenta de las consecuencias reales que lo emocional tiene tanto en las vidas individuales como en las colectivas. Dado que somos una especie cooperadora cuya inteligencia se basa en la transmisión de conocimientos y en el aprendizaje —lo que lleva asociado la creación de vínculos de apego altamente eficaces para el proyecto de la especie— podemos pensar que esta ética inevitable necesita asumir la relevancia de lo emocional y crear con ella un ámbito de sensibilidad compartida que funcione como un razonamiento social eficiente. Es decir, de igual modo que cada una de nuestras mentes es una cocreación, una matriz individual de relación interpersonal, también podemos resolver una ética como cocreación de una matriz común.

Si el conocimiento acumulado modifica el cerebro humano, podemos imaginar una inteligencia social de la especie que haya acumulado y asimilado la suficiente experiencia para que evolucione en sus protocolos de relación con el otro y con el entorno. En este progreso

colectivo el subtexto emocional en el que se inserta cualquier interacción debe de ser un factor conocido y reconocido. Es más, si la emoción es una herramienta muy eficaz de interpretación y adaptación a un medio dinámico, podemos extrapolar esta capacidad de ajuste al entorno social.

h) Las emociones sociales también pueden funcionar como una especie de brújula moral porque estas emociones no son solo simples formas de percibir o etiquetar un objeto, sino que encarnan a menudo creencias muy complejas acerca del mismo. Las emociones tienen consecuencias ya que conllevan a juicios relativos a cosas importantes que definen nuestras vidas, juicios en los que se combinan un análisis de sus componentes y el valor que cada uno de ellos tienen para cada uno de nosotros. Esta teoría cognitiva de las emociones afirma que estas implican un discernimiento, por lo tanto, si la emoción es una respuesta inteligente a lo que hay de valor en nuestro entorno, es un hecho lo suficientemente relevante como para dejarlo de lado a la hora de entablar un juicio ético. Todo esto son finalmente razones para considerar las emociones como cooperadoras indispensables en la investigación sobre nuestra capacidad para razonar como criaturas éticas.

Como desarrollo al primer apartado se continúa ahora en relación a las emociones y el arte.

i) Como se ha dicho, la relación entre emoción y experiencia es múltiple, por una parte, la emoción es un motor de acción, pero al mismo tiempo es un producto de dicha vivencia. Las experiencias están en el origen y en los propósitos finales del arte, que es un hacer más dentro del proceso de adaptación al mundo, una estrategia de inscripción en la realidad en la que converge toda su diversidad, y que es al mismo tiempo un modo de aprehender lo que en ella hay de valor. El arte crea un lugar de confluencia entre la sensibilidad y el significado que genera modos de relación para reorganizar la experiencia, desde lo más cotidiano a lo más extraordinario, de tal modo que insinúa otras posibilidades de relación no preestablecidas. En conclusión, el arte materializa la sensibilidad de las relaciones que, de este modo, son reordenadas en un proceso de transformación, una experiencia que funciona como una estrategia de inscripción en el mundo y que aprehende los factores que entran en juego en la realidad para hacerla más poderosa y significativa.

j) El estudio de las emociones en el arte está acotado en esta investigación a las obras en las que estas ocupan la posición protagonista como objeto de búsqueda primordial,

sin embargo, a menudo no es fácil discernir este asunto como centro indiscutible —salvo excepciones, algunas de las cuales han sido indicadas— pues los grandes relatos históricos, políticos o religiosos, que han sido los contenidos tradicionales del arte occidental hasta el siglo XIX, han utilizado lo emocional como una estrategia dramática eficaz para la manifestación y propagación de sus ideas. De esta manera, es habitual que el relato dominante, o bien subordine lo emocional, o bien estereotipe las emociones según los códigos ideológicamente correctos. Sin embargo, es necesario señalar la paradoja de que a pesar de ello, dada la potencia y plenitud de muchas obras de arte, la expresión de lo emocional, en un principio subalterna, haya emergido muy por encima del relato que en la actualidad, sin un significado activo, puede ser interpretado como un mero soporte. En definitiva, si bien el estudio atento de estas variables supone una nueva investigación en sí misma, esto no impide advertir que los tradicionales grandes relatos a los que apelaba el arte con el paso del tiempo fueran sustituidos por el territorio de la realidad, de tal modo que del arte como registro de los arquetipos se pasara a un arte en el que ya cabe el estudio de las emociones de seres reales con vidas reales en las que no hay un gran relato que oculte o sustituya a la realidad.

El segundo apartado está referido a la siguiente área de interés, que es noción de territorio y su construcción material y simbólica a través de lo sentidos, la experiencia y las emociones, de la que destaco los siguientes contenidos:

a) Del territorio como ámbito de acción de ciertas prácticas artísticas resulta su interpretación como matriz de lugares, esto es, como una red de espacios particulares vinculados por funciones que los ponen en relación, funciones que se basan en su capacidad para acoger y generar redes de sucesos interdependientes. Aquí el territorio permite una perspectiva global ajena a la polarización entre lo urbano y lo natural, a la vez que sus cualidades de exterioridad, diversidad, interconexión y dinamismo soslayan los atributos tradicionales de interioridad, unidad, autonomía y estabilidad propios del paisaje.

En este sentido, es oportuno detenerse brevemente en el relato que acerca de lo natural ha elaborado tradicionalmente cierto modelo cultural urbano, en el que la naturaleza es únicamente una cosa mental, lo que, por otra parte, es coherente con no tener apenas experiencia de ella, tal y como ocurre en las ciudades. Esto pervierte un tanto esta noción de naturaleza, ya sea porque la mitifica en una percepción ingenua y estereotipada de fantasía reconfortante, ya sea porque la desvirtúa como simple recurso económico. En ambos casos se

trata, en definitiva, de un mismo modelo en el que la naturaleza es algo ajeno al ser humano; sin embargo, tal y como estamos aprendiendo, este es un modelo fallido que necesita el cambio.

b) El territorio se entiende como una interacción de subjetividades que al producirse en un lugar común configuran un tipo particular de relación a propósito de él. Por lo tanto, el territorio no es un ámbito exterior a priori, sino una construcción coincidente con su descubrimiento y apropiación que se ocupa de los modos de relación del ser humano con el entorno, un territorio entonces como resultado de la interferencia de lo humano en su medio. En definitiva, esta investigación trata de un territorio sentido, no de un territorio medido.

c) Es un territorio antropológico porque es el espacio humano de las estrategias vitales, en el que subrayo como básicas las cualidades experienciales, culturales y emocionales que son a su vez las que establecen los ejes del territorio artístico. En conclusión, si el territorio es una matriz de lugares, es decir, un espacio relacional de formas, emociones y significados, es entonces el lugar de acción y el material para las intervenciones artísticas que lo utilizan para su transformación. Este estudio trata de intervenciones capaces de generar nuevas relaciones en este territorio al incidir no solo en su forma física, sino en sus formas emocionales y simbólicas y que, al actuar sobre los sentidos, las experiencias y las emociones son capaces también de elaborar nuevos significados.

d) En la extensión del territorio se encuentra un núcleo diferenciado cuya escala es la de la proximidad al cuerpo; el lugar entendido como una habitación de sentido, forma y emoción, es decir, un espacio particular de vivencias con un vínculo afectivo específico, de tal modo que este lugar ya no es solo el contenedor de lo humano, sino que, además, es aquello que convoca a lo humano.

e) El lugar es un campo —una dinámica— del espacio y considero al espacio un espacio sensible por tres motivos: primero, por su capacidad de albergar y transmitir materias e informaciones fundamentales con las que las experiencias humanas lo configuran y dan significado. Segundo, por su plasticidad que lo hace receptivo a las transformaciones y, en tercer lugar, por ser este espacio un agente activo en las elaboraciones materiales e inmateriales del ser humano, un espacio vivo en el que se trama una red de nexos significativos articulados

según un eje de valores emocionales particulares, en definitiva, el espacio no es allí donde se proyecta la sensibilidad, sino que es lo que crea esta sensibilidad y la conforma.

f) El lugar también convoca a lo humano a través de la emoción, porque esta es un vínculo que te lleva a las cosas, un vínculo a propósito de lo otro que activa y conduce el mundo. En este sentido, se puede decir que la emoción crea espacio, lo activa y despliega porque, a medida que lo descubre, lo inventa. Si el contenido fundamental del espacio son las relaciones que posibilita, la emoción es una constante dinámica en la creación de cualquiera de ellas que son al final las que traman la identidad de un lugar.

El tercer apartado se ocupa ya directamente de los modos de relación entre arte y territorio a través de determinadas obras de arte que orbitan la intersección entre las emociones y el territorio:

a) La aproximación cultural al paisaje es un proceso de largo recorrido a lo largo de la historia de las ideas que tienen un punto de inflexión clave en el eje científico y cultural de la Ilustración, lo que abrirá paso al Romanticismo y a la noción de naturaleza como el espacio de la libertad y de las emociones. Por esto, el jardín romántico se manifiesta como un arte capaz de construir mundos en la naturaleza ahora entendida como material vivo y conceptual. El jardín es la creación de un lugar para el juego, pero también para el cobijo de la filosofía. En consecuencia, el jardín es el lugar cultural de los sentidos, las experiencias y las emociones que construyen un espacio vivencial.

b) Si la naturaleza es el territorio para la libertad del sentimiento individual es porque ha confluído el mundo orgánico de la tierra con un cuerpo cultural ordenado —alejado de ella hasta entonces hasta el punto de considerarlo su antítesis—, un suceso notorio para esta investigación que constantemente señala esta creación cultural que es todo territorio. Si el jardín romántico es un espacio de inmersión en una naturaleza idealizada como virtuosa y verdadera frente a la falsedad y la corrupción de las ciudades, es debido a que el conocimiento proyecta un propósito simbólico notable; la consecución del bienestar y la felicidad.

c) Un fundamento de esta investigación son aquellas obras que conciben el territorio como un factor primordial, de modo que utilizan los elementos y las relaciones de este territorio como material de trabajo, así pues las prácticas artísticas se van deslizando desde

las lógicas representativas o perceptivas hacia la lógica de la experiencia. Mientras que en el jardín romántico la escultura se emancipa del marco arquitectónico, a finales del XIX se prescinde del pedestal y de su código simbólico para hacer del lugar un lugar real. Este recorrido continúa cuando se acentúa el diálogo con el entorno —que se ocupa de atender, interpretar y configurar dicho entorno— y cuando el arte del espacio cambia el volumen por un programa para la experiencia de nuevas relaciones en un territorio que es así reinterpretado. En definitiva, si la creación de un lugar en el territorio tiene por contenidos las propias relaciones con él, este territorio no es el emplazamiento de la obra de arte, sino su interlocutor, de tal modo que esta obra actúa como un sistema de mediación para producir nuevas relaciones que afectan tanto a su forma material como inmaterial. Si la forma emocional forma parte de este proceso se altera con precisión la rutina de los espacios de uso, producción y consumo.

Por último, quiero destacar las siguientes cuestiones sobre el trabajo artístico propio a propósito de estos asuntos:

a) Como antecedente personal de esta investigación integro el proyecto *Lugares y emociones; de cómo hacer ganchillo con el territorio*, una obra que entiende el lugar como un referente emocional común para dotar de sentido y forma a la matriz de afectos latentes que recorren un territorio de excepción, Mediano. De este modo, se evidencia que las emociones pueden reterritorializar un lugar borrado al materializarse en un recinto para el encuentro, un lugar cuyos contenidos son los vínculos con el contexto humano y natural, y cuya materia es la emoción, tanto en su origen como su objetivo, pues este lugar propone la reconciliación de unas memorias y afectos hasta ahora sin descanso. La última fase del proyecto que aquí se incorpora es su recorrido público a través de exposiciones, encuentros y talleres, con los que se ha podido constatar que la intervención es efectivamente un instrumento para activar las interacciones en la comunidad —a la que pertenecen también las instituciones políticas—, que es la responsable última de gestionar la construcción de su territorio físico, simbólico y emocional.

b) El trabajo artístico de esta investigación, *La Habitación de Bach*, es una intervención en la montaña, un territorio conmovedor donde la intersección entre naturaleza y el contexto de los Pirineos ha generado un lugar en los límites que polariza el territorio por sus contenidos simbólicos. En el entorno natural, donde las interacciones humanas muchas veces no

derivan en marcadores materiales, es la presencia de los caminos la que articula su geometría. *La Habitación de Bach* es un espacio escultórico que marca en el camino de Puerto Viejo el carácter complejo de todo territorio y de su identidad al crear un lugar de enlace entre la geografía, la cultura, la historia y las emociones, que se resuelve con la música de Bach.

c) El lugar es un espacio escultórico que se genera alrededor de una emoción compleja que tiene dos secuencias; la primera está integrada por el bienestar, la calma, la alegría, la pertenencia y el placer característicos de este territorio de montañas fronterizas. Sin embargo, como nada se experimenta en sí mismo, sino en relación a una secuencia de la que forma parte y que depende íntimamente de experiencias anteriores, este primer orden emocional incide sobre otra trama emocional simultánea, la que deriva de la Bolsa de Bielsa, y que reclama las primeras como especialmente significativas para el diálogo en un camino habitado por la memoria, la tristeza, la dignidad y el valor. Un punto del territorio cuyo uso le ha conferido un alto valor simbólico que suscita una imagen vivamente identificada y de gran utilidad, para construir el relato que aspira a cerrar una historia incompleta de biografías olvidadas y de emociones desatendidas.

d) Este espacio emocional es posible porque los seres individuales no cesan de transmitirse y de reorganizar sus conocimientos, memorias y emociones en los que hay coincidencias fundamentales, capaces de integrar lo que una política general dominante ignora para el relato colectivo. Esta variable ética de la política también pertenece al territorio del arte, que al crear una intervención incide sobre determinado contexto social al que interpreta.

e) La hipótesis de esta investigación se abre con el registro del lugar como situación emocional, esto es, la consideración del lugar como un recinto afectivo inicia una línea de investigación acerca de las prácticas artísticas que actúan desde y sobre la trama de afectividad que recorre el territorio, para trazar desde su experiencia nuevas relaciones en las que lo emocional es el primer criterio de regeneración de dicho territorio.

Esta investigación asume el concepto de que el contenido fundamental del espacio son las relaciones que posibilita, esto es, el espacio es entendido como un estado en el que al mismo tiempo que se permanece, simultáneamente, se está creando un orden determinado —a través de una interpretación de su campo activo para quien lo habita—, por lo tanto, la estructura del espacio depende en gran medida de su experiencia. En definitiva, la experiencia no puede

existir sin un referente espacial, pero este referente espacial es a su vez producto de la experiencia que lo está atravesando. En la geometría de fuerzas que articulan las relaciones con el espacio que nacen desde los sentidos, las emociones son un vector sutil pero determinante que lo permea todo, por estar en la raíz de todo proceso mental. Ahora bien, las emociones no son el lugar pero sí que se dan en el lugar que contiene las condiciones, evidencias, datos sensibles, memorias, conocimientos y sensaciones para la experiencia de una emoción. Es el lugar el que a través de su vivencia genera las relaciones que llevan inscritas emociones que han estado desde un principio en la raíz de toda percepción, experiencia y conocimiento, emociones profundamente unidas y no sobrepuestas a ellos. En este sentido, la hipótesis del lugar como situación emocional se ratifica al considerar las emociones como la red invisible que sostiene la imagen de un lugar. Cuando la densidad de lo emocional —la trama de afectividad que se crea en un territorio— es lo suficientemente intensa, se manifiesta como una forma de conciencia que puede ser materializada.

Entonces, realizar una intervención artística en el territorio desde su matriz emocional supone crear un lugar que concentre y visibilice una emoción latente en él, esto es, materializar el tejido emocional que ha generado la experiencia de dicho lugar que es por el que ha sido señalado como relevante. Cuando las emociones son el material de una intervención en el territorio, la forma física y la forma simbólica están orientadas según su forma emocional por ser esta capaz de aglutinar lo tangible con lo intangible, lo material con lo simbólico. En conclusión, una intervención artística generada desde la trama emocional del territorio crea un núcleo sensible en el que estas emociones encuentran su estabilidad material y confirmación al tiempo que aclaran y activan su sentido latente. De esta manera, el propio lugar intervenido reelabora las relaciones entre los sujetos y los objetos a través del vínculo de lo emocional que en él se produce para reingresar de nuevo en el territorio al que pertenece ahora transformado porque contiene de este modo un lugar que ya es emoción.

f) Esta polarización emocional del lugar permite señalarlo como una anomalía en relación a los protocolos habituales de creación de espacios, considerados desde su valor de uso, eficacia y beneficio. Es en este sentido —cuando una intervención artística irrumpe en el orden dominante de un espacio ajeno a sus tramas emocionales— que se argumenta esta investigación sobre las intervenciones artísticas en el territorio que generan lugares anómalos desde la pulsión de lo emocional.

g) Esta intervención es un espacio de confluencia para las emociones que, a través de la música de Bach las materializa como el campo intencional que ordena la forma sonora y tangible. Esto lo hace una línea que concentra una corriente de emoción que envuelve un espacio y orienta la experiencia de este territorio sensible desde emociones gobernadas por la armonía de Bach, que, de este modo, encuentran su confirmación y evidencia. Esta geometría sonora habitable se integra en una pared de roca de la carena para permitir que el territorio penetre en el lugar igual que Bach lo hace en el territorio. El espacio inmenso y mudo se organiza alrededor de la música que Bach domestica y humaniza, porque la intervención, al insertar un sonido anómalo en el territorio natural, conforma el lugar con un proyecto interdisciplinar cuyos contenidos son las emociones, el territorio y la música de Bach, mientras que su forma limita un lugar de enlaces que al escalar un espacio desmesurado e indiferente consolida el territorio.

2. Discusión

Tal y como se apunta en el inicio de las conclusiones, es necesario insistir en que la emergencia de lo emocional como objeto de estudio podría tener una deriva no deseada si se estableciera como variable absoluta y excluyente del mismo modo que lo fue la razón en su momento. Igual que el paradigma racionalista ha encontrado sus propios límites en la hipertrofia de la razón, un modelo en el que la emoción fuese el nuevo director dominante en una misma dinámica de exaltación, simplificación y supremacía nos advertiría de que, de hecho, seguimos estando dentro de un mismo modelo pero con actores de distintos nombres. Se trata entonces de aproximarnos a una nueva comprensión de la naturaleza híbrida y compleja de los procesos mentales en la que se indica que es en la estrategia de simultaneidad entre emoción y razón donde reside la clave para una nueva articulación. Las emociones siguen siendo un campo para la investigación que ofrece material para el análisis en relación a características como la parcialidad, mutabilidad y ambivalencia, así como a su capacidad de generar confusión y error, circunstancias por otra parte comunes a la razón y motivo por el que la mutua corrección o ajuste parece deseable.

Es cierto que las nuevas tecnologías de la imagen aplicadas a la neurociencia permiten asombrosas resoluciones de algunos procesos neuronales en relación a estas, sin embargo, no es razonable confundir una imagen computerizada de la circulación de ciertas sustancias por las áreas cerebrales con una conclusión cerrada acerca de su verdadera naturaleza que todavía

sigue siendo investigada. Es decir, computar y visualizar un mapa de conexiones —el cómo— no es lo mismo que comprender en profundidad su significado y posición últimas, es decir, el qué.

Por otra parte, es necesario advertir de que no existe un consenso general acerca de la cualidad cognitiva de lo emocional y, por lo tanto, de su valor como agente indispensable para nuestro conocimiento de la realidad. En este sentido, también cabe destacar que una reivindicación puramente retórica de lo emocional —como podría interpretarse en relación a su inscripción en el territorio de la ética, entendida como un ámbito de resonancia de la sensibilidad compartida— necesitaría de una metodología y unos objetivos concretos, porque si no, este aproximarse a una matriz interpersonal socialmente eficiente corre el riesgo de trazar horizontes éticos ideales que podrían actuar más como válvulas de escape del imaginario colectivo que como recorridos reales.

En relación al estudio del territorio, existen ciertos obstáculos que no siempre quedan del todo eliminados. El entorno es la circunstancia en la que te encuentras no el objeto al que contemplas, si bien esto señala la falsa escisión en la que nos hemos definido como observadores neutrales, el hecho es que identificarse como naturaleza —una naturaleza singular capaz de preguntarse sobre sí misma— no hace las cosas más fáciles. Queda claro que el territorio no es objetivo ni natural, que, además de ser una interpretación funcional de la porción operativa del entorno de cada ser vivo, es algo que nos afecta profundamente, que deja sus marcas en cualquier cuerpo cultural que se construye a través de las relaciones con él y que es allí donde se objetiva la subjetividad humana, allí donde esta proyecta y actúa.

Un obstáculo derivado es nutrir alguna suerte de naturalismo primitivo o determinismo espacial. En este sentido, se puede decir que considerar los elementos constantes de las interrelaciones entre territorio y ser humano no debería significar anular las variables singulares que permiten la diversidad de los contextos, una diversidad que cuanto menos es tan esencial como las invariables del sistema debido a que permite a la especie humana ser más versátil y hábil, cualidades fundamentales en un sistema complejo y en constante cambio que funcionan como garantías de resistencia y adaptación. En este sentido, se advierte también de que en modo alguno se pretende vincular esta noción de territorio con un uso patrimonial codificado por las fronteras o la rentabilidad, tal y como ocurre en los tableros

ideológicos del poder, ya sea político o económico. El análisis de estos nexos y su uso por parte de las estrategias de dominio constituyen otra investigación por sí misma.

Del mismo modo, sostener que las cosas mismas son los lugares y que no se limitan a pertenecer a un lugar, de igual modo que cada uno de nosotros somos los lugares en los que nos hemos sentido vivos, podría reforzar otro tipo de determinismo en el que las cosas y los seres fueran simplemente todo contexto, sin embargo, la intención es más sencilla que una afirmación de ese calibre, se trata tan solo de recordar que somos contexto, si bien no solo somos eso. En cualquier caso, ignorar o temer nuestra posición inclusiva en el territorio, que es aquello que nos genera y sostiene, no facilita la creación de los vínculos responsables necesarios para con aquello de lo que dependemos y de lo que somos una variable más.

Es cierto que no he establecido diferencias conceptuales entre emoción, sensación, afecto o sentimiento, de tal modo que a veces el uso que se hace de ellos en este texto puede ser coincidente y, en consecuencia, impreciso. De la sensación como simple percepción consciente de un estímulo sensorial, al igual que de la emoción como reacción biológica mecánica sí que se han abordado puntualmente para incorporarlas en un contexto más amplio que, sin embargo, no ha sido analizado con mayor profundidad por la necesidad de agilizar y clarificar el relato según una línea de investigación cuyo objetivo no es la investigación ni la definición filosófica, sino la comprensión del territorio emocional en confluencia con el artístico. Esto no hace sino señalar que, dada la relevancia de estos asuntos, la investigación debe continuar también en este sentido.

VI. FUENTES DOCUMENTALES

1. Bibliografía general

1.1. Bibliografía por temas

▪ ARQUITECTURA

CARRIÓN, A. (2006): *Diseño Acústico de Espacios Arquitectónicos*, Barcelona: Editorial ediciones UPC, Colección Politecnos.

LYNCH, K. (1959): *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Infinito.

MIDANT, J. P. (dir.) (2004): *Diccionario Akal de la arquitectura del siglo XX*, Madrid: Akal.

PALLASMAA, J. (2010): *Los ojos de la piel*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili (2005).

VV.AA. (2001): *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada*, Barcelona: Actar.

▪ ARTE E HISTORIA GENERAL DEL ARTE

AGUILERA CERNI, V. (dir.) (1986): *Diccionario del Arte Moderno. Conceptos, Ideas, Tendencias*, Valencia: Biblioteca Valenciana.

ARDENNE, P. (2006): *Un arte contextual*, Murcia: CENDEAC.

ART FMR (1995): *Enciclopedia del arte de Franco Maria Ricci. S. XVIII*, Milán: Franco Maria Ricci editore, tomo I.

BOUCHART, F. X. y BEAUTHEAC, N. (1982): *Jardins Fantastiques*, París: Editions du Moniteur.

BOZAL, V. (2009): *Pinturas Negras de Goya*, Madrid: Balsa de la Medusa.

CALVESI, M. y MACIOCE, S. (1989): *Il Sacro Bosco di Bomarzo e le poetiche del terribile e del meraviglioso nell'età del Manierismo*, Bagatto: Università degli Studio di Roma «La Sapienza».

CIRLOT, L. (1991): *Las claves de las Vanguardias artísticas en el siglo XX*, Barcelona: Planeta.

CREMANTE, S. (2009): *Leonardo da Vinci. Artist, Scientist, Inventor*, Florencia: Ed. GIUNTI.

ECO, U. (2004): *La Historia de la Belleza*, Barcelona: Lumen.

FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y. A. y BOUCHLOH, B. (2006): *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Madrid: Akal.

GAREAU, M. (1992): *Charles Le Brun. Premier peintre du Roi Louis XIV*, París: Édition Hazan.

GOMBRICH, E. H. (1990): *Historia del arte*, Madrid: Alianza.

KUSPIT D. (2007): *Emociones extremas*, Madrid: Abada Ediciones.

NICHOLL, C. (2005): *Leonardo da Vinci. El vuelo de la mente*, Madrid: Taurus.

RUHRBERG, K.; SCHENECKENBURGER, M.; FRICKE, C. y HONNEF, K. (2005): *Arte del siglo XX*, Barcelona: Taschen, vol. II.

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. (1963): *Goya y sus Pinturas Negras en la Quinta del Sordo*, Milán: Rizzoli Editore, Barcelona: Editorial Vergara.

VIRILO, P. y BAJ, E. (2010): *Discurso sobre el horror en el arte*, Madrid: Casimiro.

VON BUTTLER, A. (1993): *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista*, Madrid: Nerea.

▪ ESCULTURA

ANDUEZO OLMEDO, M. (2010): *Creación, sonido y ciudad. Un contexto para la instalación sonora en el espacio público* [tesis doctoral]. Dirigida por Mercedes Replinger González, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

BAL, M. (2006): *Una casa para el sueño de la razón (Ensayo sobre Bourgeois)*, Murcia: CENDEAC, colección Ad Literam.

- BERNADAC, M. L. (1995): *Louise Bourgeois*, París: Flammarion.
- CARERI, F. (2000): *Walkscapes: el andar como práctica artística*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- GALOFARO, L. (2003): *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- GARCÍA GONZÁLEZ, M. (2012): *Espacio escuchado. Investigación sobre prácticas artísticas contemporáneas que utilizan el sonido como medio para definir espacios* [tesis doctoral]. Dirigida por Jaime Munárriz Ortiz, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.
- GRYNSZTJN, M.; BIRNBAUM, D. y SPEAKS, M. (2002): *Olafur Eliasson*, Londres: Phaidon press Limited.
- KASTNER, J. y WALLIS, B. (1998): *Land and Enviromental Art*, Londres, Nueva York: Phaidon Press Limited.
- KRAUSS, R. (1996): «La escultura en el campo expandido», en: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza.
- LAILACH, M. (2007): *Land art*, Colonia: Taschen.
- MADERUELO, J. (2008): *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Madrid: Akal.
- (coord.) (1997): *Actas. El País aje, Arte y Naturaleza*, Huesca: Diputación de Huesca.
- (coord.) (1996): *Actas. El País aje. Arte y Naturaleza*, Huesca: Diputación de Huesca.
- (1990): *El espacio raptado*, Madrid: Mondadori.
- MEYER-THOSS, C. (1992): *Louise Bourgeois*, Zurich: Ammann Verlag.
- RAQUEJO, T. (2001): «Los otros lugares», *Land art*, Hondarribia: Nerea.
- READ, H. (1994): *La Escultura Moderna*, Barcelona: Destino.
- RODIN, A. (1946): *L'Art-entretiens réunis par Paul Gsell*, Lausana: Mermod.
- SCHULZ-DORNBURG, J. (2000): *Arte y Arquitectura: Nuevas afinidades*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

SENNET, R. (2013): *El artesano*, Barcelona: Anagrama (2008).

STORR, R.; HERKENHOFF, P. y SCHAWATZMAN, A. (2003): *Louise Bourgeois*, Londres: Phaidon Press Limited.

VARIA, R. (1986): *Brancusi*, Nueva York: Rizzola International Publications Inc.

VV.AA. (2004): *Louise Bourgeois, Emotions Abstraed*, Berlín: Hatje Canzt Publlishers.

▪ FILOSOFÍA Y ANTROPOLOGÍA

AUGUÉ, M. (2000): *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.

BOLLNOW, O. F. (1969): *Hombre y Espacio*, Barcelona: Editorial Labor.

BURKE, E. (2005): *De lo sublime y lo bello. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid: Alianza.

DEBORD, G. (1999): *La sociedad del espectáculo*, Valencia: PRE-TEXTOS (1967).

DELGADO, M. (1999): *El animal público*, Barcelona: Anagrama.

DEWEY, J. (2008): *El arte como experiencia*, Barcelona: Paidós (1934).

GUATTARI, F. (1995): *Cartografías del deseo*, Buenos Aires: Editorial la marca.

HAYLES, K. (1993): *La evolución del caos*, Barcelona: Gedisa.

HEIDEGGER, M. (2009): *El Arte y el Espacio*, Barcelona: Herder (1969).

JUNG, C. (1987): *La Naturaleza y la Psique*, Barcelona: Editorial Paidós.

LE BRETON, D. (2007): *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires: Nueva Visión.

—(2009): *Las pasiones ordinarias. Una antropología de las emociones*, Buenos Aires: Nueva Visión.

LEVIN, D. (1988): *The opening of vision: nihilism and the postmodern situation*, Nueva York, Londres: Routledge.

MERLEAU-PONTY, M. (1994): *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Ediciones Península (1945).

MORIN, E. (1998): *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona: Gedisa (1990).

MUMFORD, L. (2009): *Textos escogidos*, Buenos Aires: Ediciones Godot.

NUSSBAUM, M. C. (2014): *Emociones políticas*, Barcelona: Paidós.

—(2008): *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Barcelona: Paidós (2001).

SPINOZA, B. (1975): *Ética* (trad. Vidal Peña), Madrid: Editora Nacional.

WATSUJI, T. (2006): *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*, Salamanca: Ediciones Sígueme (1935).

WILSON, E. O. (2012): *La conquista social de la tierra*, Barcelona: Debate.

■ INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

DE LA IGLESIA, F.; GONZÁLEZ DE PEREDO, J. F.; RODRÍGUEZ CAEIRO, M. y FUENTES CID, SARA. (eds.) (2008): *Notas para UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA. Actas de las Jornadas «La carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos (2007-2015)»*. Celebradas entre los días 7 y 9 de noviembre de 2007 en Pontevedra, Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.

DE LA IGLESIA, F.; LOECK, J.; CAEIRO, J. y MARTÍN, R. (eds) (2010): *La cultura transversal. Colaboraciones entre arte, ciencia y tecnología*, Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, págs. 144-149. Disponible en línea en: <http://belasartes.uvigo.es/escultura/_documentos/_not_documentos/La_cultura_transversal_web.pdf>. (Consultado en junio de 2013).

DE LA IGLESIA, J. F. «Ideología institucional y carácter autorreflejo del arte», *Dossier de la Jornada de Investigación-Mac*, celebrada el 5 de noviembre de 2010, Máster en Investigación, Arte y Creación, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

Eco, U. (2005): *Cómo se hace una tesis*, Barcelona: Gedisa Editorial (1977).

ESTEVE PARDO, J. (2008): «En el ocaso del paradigma Galileo. El nuevo y desatendido entorno de la libertad de investigación científica», en VV.AA.: *El derecho ante la biotecnología*, Barcelona: Icaria, págs. 145-176. Investigación científica.

VERA CAÑIZARES, S. (2004): *Proyecto Artístico y Territorio*, Granada: Editorial Universidad de Granada.

VV.AA. (2003): *Investigarte, andamios para una construcción de la investigación en bellas artes*, «Jornadas adiba de arte e investigación 2001», Madrid: Editorial Complutense.

▪ JOHANN SEBASTIAN BACH

ANDRÉS, R. (2005): *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*, Barcelona: Editorial El Acantilado.

BELOUBEK-HAMMER, A. (1999): *Eduardo Chillida. Hommage à Johann Sebastian Bach*, Berlín, Kupferstichkabinett Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik.

BLOCH, E. (1980): *El principio esperanza*, Madrid: Aguilar (1958).

Cat. Exp. (2000): *Bach, Homenaje de Chillida. Bach en el pensamiento, las artes y la música*, Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla.

Cat. Exp. (1998): *Arquitectura y Música*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía.

Cat. Exp. (1998): *Chillida. Homenaje a Bach*, Berlín, Hammer Kupferstichkabinett Sammlung.

CHILLIDA, E. (1997): *Hommage à Johann Sebastian Bach* (ed. Edouard Weiss), París.

DE RIVAZ, D. (2003): *Mi nombre es Bach*. Película galardonada con el Premio del Cine Suizo 2004.

EL PERRO BLANCO (2011): *Monografía sobre Josep Soler*, núm. 9, año III, primavera, Zaragoza: Colectivo de Librepensadores y Patafísicos «Antístenes» y Libros del Innombrable.

HENARES CUÉLLAR, I. (2000): «Bach y Chillida. Una lección compartida».

LOUSSIER, J.: *Jacques Loussier plays bach* [video]. Disponible en línea en: <http://www.dailymotion.com/video/x19y1b_jacques-loussier-plays-bach_music>. (Consultado en julio de 2014).

PORTABELLA, P. (2007): *Die Stille vor Bach (El silencio antes de Bach)* [película].

SOLER, J. (2004): *J. S. Bach. La estructura del dolor*, Madrid: Antonio Machado Libros.

▪ MEDIO NATURAL

CLÉMENT, G. (2007): *Manifiesto del Tercer paisaje*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili. (2004).

LÓPEZ LILLO, A. y RAMOS, A. (2010): *Valoración del paisaje natural*, Madrid: Abada Editores.

MARTINEZ DE PISÓN, E. y ÁLVARO, S. (2010): *El sentimiento de la montaña*, Madrid: Editorial Desnivel. Geografía e Historia.

VV. AA. (2010): *El valor del Paisaje. Un repertorio de experiencias para la puesta en valor de los paisajes rurales españoles*, Madrid: Ministerio del Medio Ambiente y Medio Rural y Marino.

▪ NEUROCIENCIA

ÁLVAREZ, J. (2010): *Vida de Rita Levi Montalcini*, Madrid: Eila Editores.

DAMASIO, A. (1994): *El error de Descartes*, Barcelona: Editorial Crítica.

—(1999): *The feeling of what happens*, Londres: William Heinemann.

DOBZHANSKY, T. (1970): *Genetics of the Evolutionary Process*, Nueva York: Columbia University Press.

GISOLFI, C.V. y MORA, F. (2000): *The Hot Brain*, Cambridge (Massachussets): Mit Press.

GOLEMAN, D. (1997): *Inteligencia Emocional*, 15.^a edición, Barcelona: Kairós (1996).

—(2006): *Inteligencia social*, Barcelona: Kairós.

KAGAN, J. (2006): *The Dalai Lama at MIT* (A. Harrington y A. Zajonc, eds.), Cambridge: Universidad de Harvard Press.

LEVI MONTALCINI, R. (1999): *Elogio de la imperfección*, Barcelona: Ediciones B.

LLINÁS, R. (2001): *I of the vortex*, Cambridge (Massachusetts): Mit Press.

MORA, F. (2009): *Cómo funciona el cerebro*, Madrid: Alianza.

VV.AA. (1997): *Cuerpo Humano, Atlas Temático*, Barcelona: IDEA BOOKS, S.A.

VV.AA. (2008): *El derecho ante la biotecnología*, Barcelona: Icaria.

▪ **VARIOS: Diccionarios, ciencia, cómic, historia, literatura, manuales didácticos, poesía, paleontología**

ÁLVAREZ, J.; CASADO, J. L. y GÓMEZ, M. D. (1998): *Dibuix Tènic. Batxillerat* [manual didáctico], Barcelona: Ed. Cruïlla.

ASTURIAS, M. Á. (1968): *Obras Completas* [literatura], Madrid: Editorial Aguilar.

CASARES, J. (2001): *Diccionario ideológico de la lengua española* [diccionario], Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

EVENS, B. (2011): *Un lugar equivocado* [cómic], Madrid: Ediciones Sins Entido (2009).

FERGUSON, C. (2010): *INSIDE JOB* [DVD, documental], Sony Pictures.

GARCÍA LORCA, F. (2006): *Obras Completas* [poesía], Barcelona: RBA e Instituto Cervantes.

GASCÓN RICAU, A. (2005): *La Bolsa de Bielsa. El heroico final de la República en Aragón* [historia], Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

GROSSMAN, V. EHRENBURG, I. (2012): *El Libro Negro* [historia], Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores (1948).

HAYLES, K. (1993): *La evolución del caos* [ciencia], Barcelona: Gedisa.

KUROSAWA, A. (1975): *El Cazador (Derzu Uzala)* [película cinematográfica].

LÓPEZ MARTÍN, A. G. (2007): «Territorio» [derecho internacional], en *Diccionario Crítico de las ciencias sociales*, Madrid, México: Plaza & Valdés. Disponible un resumen en línea en: <<http://eprints.ucm.es/6996/1/TERRITOR-DIC.pdf>>. (Consultado en junio de 2013).

MATUTE, A. M.^a (1993): *El río* [literatura], Barcelona: Destino (1963).

MOLINER, M. (2007): *Diccionario de uso del español* [diccionario], Madrid: Gredos.

OLIVER, J. (1985): *Saló de tardor* [poesía], Barcelona: Edicions Proa.

PALLARUELO, S. (2011): *Pirineos, tristes montes* [literatura], Zaragoza: Xordica Editorial (1990).

PEREC, G. (2001): *Especies de espacios* [literatura], Barcelona: Montesinos (1974).

PROUST, M. (2009): *En busca del tiempo perdido. Por la parte de Swann*, Barcelona: Editorial Lumen (1913), tomo I.

—(2009): *En busca del tiempo perdido. La Prisionera*, Barcelona: Editorial Lumen, tomo V.

—(2009): *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*, Barcelona: Editorial Lumen (1927), tomo VII.

RIVAS, M. (2010): *Los libros arden mal*, Madrid: Alfaguara.

SABIO ALCUTÉN, A. (2012): *Mediano, el ojo del pasado*, Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

VV.AA. (2008): *La Bolsa de Bielsa. El puerto de Hielo* [libro DVD.], Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

VV.AA. (2010): *La memoria ahogada*. Libro –DVD. Huesca. Diputación de Huesca. Historia.

VV.AA. (2010): *Museo de la Evolución Humana*. Junta de Castilla y León. Editorial Everest. Paleontología humana.

1.2. Catálogos

ARCHER, J. B. (1984): *Follies. Arquitectura para el paisaje de finales del siglo XX*, Cat. Exp., Madrid: Ministerio de Obras públicas y Urbanismo.

Arquitectura Radical, Cat. Exp. (2002), Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.

BONET, J. M. (2006): *Paseo de Recoletos y Paseo del Prado*, Cat. Exp., Madrid: Aqualium, S. L.

BUTLER, C. y DE ZEGUER, C. (2010): *ON LINE: Drawing through the twentieth Century*, Cat. Exp., Nueva York: The Museum of Modern Art.

CALLE, S. (2007): *Take Care of Yourself*, Cat. Exp., Arles (Francia): Actes Sud.

CURTIS, P. (curador) (2002): *The Object Sculpture*, Cat. Exp., Leeds: Henry Moore Institute.

HAEGUE, Y. (2009): *Desigualdad Simétrica*, Cat. Exp., Bilbao, Sala Rekalde Aretoa.

Evaristo Bellotti Escultura, Cat. Exp. (2008), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

FERRERONS, R. y GASCÓN, A. (1991): *Huesca: La Bolsa de Bielsa. Fotografías, 1938*, Cat. Exp., Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

Figures de la Passion, Cat. Exp. (2002), París, Musée de la musique, Cité de la musique.

FROST ACTIVITY, ÓLAFUR ELIASSÓN, Cat. Exp. (2004), Listasafan Reykjavíkur y Reykjavik Art Museum, Reykjavik (Islandia).

KELLEIN, T. (2006): *Louise Bourgeois. La Famille*, Cat. Exp., Colonia: Kunsthalle Bielefeld.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, M. (coord.) (2008): *Rodin, el cuerpo desnudo*, Cat. Exp., Madrid: Fundación Mapfre.

Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura, Cat. Exp. (1999), Madrid: CNARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Louise Bourgeois. HONNI soit QUI mal y pense, Cat. Exp. (2013), Madrid: Skira, La Casa Encendida.

Monumentos para hormigas, Cat. Exp. (2009), Segovia, Galería arteSonado.

MORRIS, F. (ed.): *I Do, I Undo, I Redo*, Cat. Exp. (2007), Londres: Tate Publishing.

Paisajes Neuronales, Cat. Exp. (2006), Barcelona: Fundación La Caixa.

Per Capodimonte. Louise Bourgeois, Cat. Exp. (2008), Nápoles: Electa Napoli, Museo di Capodimonti.

Piedras, Richard Long, Cat. Exp. (1986), Madrid: Ediciones ElViso, Palacio de Cristal.

Sculpture projects muenster 07, Cat. Exp. (2007), Colonia: Editors Brigitte Franzen, Kasper Köning, Carina Plath. LWL- Landmuseum für Kunst und Kulturgeschichte.

TEJA BACH, F.; ROWELL, M. y TEMKIN, A. (1995): *Constantin Brancusi*, Cat. Exp., Cambridge: THE MIT Press, Philadelphia Museum of Art..

Unmonumental. The object in the 21st Century, Cat. Exp. (2007), Londres: Phaidon Press Limited.

WALSH, J. (2004): *Bill Viola. Las Pasiones*, Cat. Exp., Madrid, Fundación La Caixa.

WEIL, B. (2013): *Datascape. Teknolojik Manzaralar*, Cat. Exp., Estambul, Borusan Contemporary, 27 de abril-1 de septiembre. Disponible en línea en: <<http://www.borusancontemporary.com/client/pdf/Datascape.pdf>>. (Consultado en octubre de 2013).

1.3. Artículos, Conferencias y Seminarios

ARDILA, G. (2006): *Cultura y desarrollo territorial*, conferencia del profesor del Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia, 29 de julio. En prensa: ARDILA, G. (2006): *Cultura y desarrollo territorial. Gestión de procesos culturales y construcción de lo público. Sistema Distrital de Cultura de Bogotá*, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Disponible en línea en: <<http://es.scribd.com/doc/55391124/Cultura-y-Territorio-Gerardo-Ardila>>. (Consultado en diciembre de 2013).

CARRIÓN, A. (1986): «Diseño de cajas Acústicas: Sistema Activo- Pasivo», *Mundo Electrónico*, núm. 165, págs. 105-114.

DE LA IGLESIA, F. (2011): «El rizo metódico (cómo investigar saludablemente en Bellas Artes)», *Dossier de la Jornada de Investigación-Mac*, celebrada el 5 de noviembre de 2010, Máster en Investigación, Arte y Creación, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

— (2010): «Ideología institucional y carácter autorreflejo del arte», *Dossier de la Jornada de Investigación-Mac*, celebrada el 5 de noviembre de 2010, Máster en Investigación, Arte y Creación, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

EFLAND, A. D. (1995): «El Curriculum en red: Una alternativa para organizar los contenidos del aprendizaje», *Kirikikí: Revista del Movimiento Cooperativo Escuela Popular*, págs. 42, 43 y 96-109. Actualmente también se puede encontrar en línea en: <http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.VisualizaArticuloIU.visualiza&articulo_id=1010>. (Consultado en febrero de 2012).

FOUCAULT, M. (1967). *Los espacios otros*. Conferencia en el Cercles des études architecturals, 14 de marzo, en M. FOUCAULT (1986): «Of other spaces», *Dicritics*, núm. 16, págs. 22-27.

FUENTES, S. (2010): «Sobre la explicación científica y la complicación artística», *Dossier de la Jornada de Investigación-Mac*, celebrada el 5 de noviembre de 2010, Máster en Investigación, Arte y Creación, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

FUERTES, C. (2012): «Memorias, Identidades y Territorios», conferencia del Máster de Investigación en Arte y Creación, celebrada el 4 de diciembre, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. Más información disponible en línea en: <<http://memoriasidentidadesyterritorios.iepala.es/>>. (Consultado en septiembre de 2013).

GALLINAL, A. M. (2014): «La Atlántida. El mito de la creación artística», en VV. AA. (2014): *Abordajes. Mitos y reflexiones sobre el mar*, Instituto Español de Oceanografía.

OTERO, J. (comisario) (2013): *Encuentro con el artista: Conversaciones en torno a la montaña, experiencia y representación*, celebrado el 13 de diciembre. Con la participación del fotógrafo Javier Vallhonrat y el geógrafo Eduardo Martínez Pisón, sala Alcalá 31, Madrid.

RAPPAPORT, R. (1998): «IX. Naturaleza, cultura y antropología ecológica», pág. 273-274, en H. SHAPIRO: *Hombre, cultura y sociedad*, México: Fondo de Cultura Económica.

ROMERO, M.^a J. (2010): *Arte, Ciencia y Naturaleza a lo largo de la historia de occidente*. Máster en Investigación, Arte y Creación, MIAC 2010. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid: 5 de octubre de 2010.

TUDELA, J. (2011): «Mapas para la Investigación en Bellas Artes», *Dossier de la Jornada de Investigación-Mac*, celebrada el 5 de noviembre de 2010, Máster en Investigación, Arte y Creación, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

TUDELA, J.; FUENTES, S. y FERNÁNDO DE LA IGLESIA, J. (2010): *Dossier de la Jornada de Investi-*

gación-Mac, celebrada el 5 de noviembre de 2010, Máster en Investigación, Arte y Creación, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

VARELA, F.; LACHAUX, J.; RODRIGUEZ, E. y MARTINERIE, J. (2001): «The Brainweb: Phase synchronization and largescale integration», *Nature Reviews* 2.

ZATORRE, R. (25 de abril de 2012): «Neurociencia y Música», Ciclo de conferencias Claves neurobiológicas de la sociedad, celebrado entre febrero y mayo de 2012, Residencia de Estudiantes, Madrid.

1.4. Publicaciones periódicas

ANTÓN, J. (2013): «El secreto de Hitler era el odio», *El País*, 21 de abril de 2013, pág. 37. Entrevista al historiador Laurence Rees.

BLOCH-CHAMPFORT, G. (2007): «Louise Bourgeois au Couvnet d'Ô de Bonnieux», *Connaisance des Arts*, núm. 651, julio-agosto de 2007, págs. 136-141.

BOMSDORF, C. (2011): «An unlikely countryside alliance», *The Art Newspaper*, núm. 229, noviembre, pág. 53.

BROGGI, J. y OBIOS, J. (1998): «La gènesi del territori en la mecànica cerebral», *TRANSVERSAL. Revista de cultura contemporània: Territoris*, núm. 6, julio de 1998, Lleida: Departament de Cultura de l'Ajuntament de Lleida.

CASTAÑOS, E. (2004): «Louise Bourgeois o la lógica de las pulsiones», *Sur de Málaga*, 17 de septiembre. Disponible en línea en: <http://www.telefónica.net/web2/enriquecastaños/bourgeois_louise.htm>. (Consultado en octubre de 2012).

CORMIER, B. y OOSTERMAN, A. (2012): «Change and Control», *VOLUME*, núm. 33, invierno de 2012. Ámsterdam. Entrevista a Petra Blaisse, paisajista e interiorista.

DEL CAMPO, U. (2014): «El Puerto Viejo de Bielsa recupera la placa en memoria de los exiliados», *Diario del Alto Aragón*, 28 de octubre, Huesca, pag. 61. También disponible en línea en: <<http://www.diariodelaltoaragon.es/NoticiasDetalle.aspx?Id=900009>>. (Consultado en octubre de 2014).

DELGADO, M. (2014): «Lo urbano como desacato», *El País Babelia*, 18 de enero de 2014.

Entrevistorieta a Jorge Drexler (2012): «Las emociones de un músico en su estreno como actor», *El País Babelia*, 16 de junio, págs. 12 y 13.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J. M. (2009): «La noción de campo en Kurt Lewin y Pierre Bordieu: un análisis comparativo», *Revista española de investigaciones sociológicas (Reis)*, núm. 127, Centro de Investigaciones Sociológicas. Disponible en línea en: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/997/99715163002.pdf>>. (Consultado en diciembre de 2012).

GLANDIEN, O. (1995): «Franz Xaver Messerschmidt. La mueca petrificada», en *ART FMR. Enciclopedia del arte de Franco Maria Ricci. S. XVIII*, Milán: Franco Maria Ricci editore, tomo I.

GUILERA, L. (2011): «Qué entendemos por inteligencia», en E. PUNSET (ed.) (2011): *National Geographic España: Cerebro y Emociones* (edición especial), vol. 59, núm. 4, Madrid: RBA.

HEINICH, N. (2011): «Para terminar con la polémica sobre el arte contemporáneo», *Revista de Occidente*, núm. 364, septiembre, Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, págs. 61-78.

HOFMEISTER, S. (2013): «Sense of Place. The sculptor in Zumthor», *DAMN: Magazine on Contemporary Culture*, núm. 36, enero-febrero de 2013, págs. 28-34.

LUTZ, B. (2008): «Reseña de El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos», *Argumentos, estudios críticos de la sociedad*, vol. 21, núm. 57, mayo-agosto de 2008, México: Universidad Autónoma Metropolitana, págs. 213-218. Disponible en línea en: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/59511124009>>. (Consultado en abril de 2012).

MAGISTERTTI, P. y ANSERMET, F. (2011): «Las emociones escultoras del cerebro», en E. PUNSET (ed.): (2011): *National Geographic España: Cerebro y Emociones* (edición especial), vol. 59, núm. 4, Madrid: RBA.

MOREY, M. (1988): «Del Inventar y el descubrir: una nota sobre Nietzsche», *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, año 9, núm. 50.

MORGADO, I. (2011): «Cómo sentimos las emociones», en E. PUNSET (ed.): *National Geographic España: Cerebro y Emociones* (edición especial), vol. 59, núm. 4, Madrid: RBA.

MUÑOZ MOLINA, A. (2012): «Oficio de contar», *El País Babelia*, 10 de marzo de 2012, pág. 8.

OLIVARES, R. (ed.) (2011): *EXIT BOOK: Un Mundo de Afectos*, núm. 15, Madrid.

PARDINA, M. (2014): «La Bolsa de Bielsa hecha escultura», *Heraldo de Huesca-Heraldo de Aragón*, 26 de junio de 2014, pág. 8.

PERAN, M. (1998): «Arran de terra. Espais de la contemporaneïtat», *TRANSVERSAL. Revista de cultura contemporània: Territoris*, núm. 6, julio de 1998, Lleida: Departament de Cultura de l'Ajuntament de Lleida.

PUNSET, E. (ed.) (2011): *National Geographic España: Cerebro y Emociones* (edición especial), vol. 59, núm. 4, Madrid: RBA.

QUINARD, P. (2012): «Destruir el secreto individual tiene un objetivo político», *El País Babelia*, 29 de septiembre de 2012.

RAMÍREZ, J. L. (1998): «La invenció de territoris: yo, l'altre, el món, el cosmos», *TRANSVERSAL. Revista de cultura contemporània: Territoris*, núm. 6, julio de 1998, Lleida: Departament de Cultura de l'Ajuntament de Lleida.

REBÓN, M. (2012): «La sencilla aritmética del salvajismo», *El País Babelia*, 21 de enero de 2012.

RISPA PIFARRÉ, J. M. (2012): «Elogio del pirineísmo», *El Portarró: Boletín del Parque Nacional d'Aigüestortes i Estany de Sant Maurici*, núm. 32, verano-otoño de 2012, Parc Nacional d'Aigüestortes i Estany de Sant Maurici, Generalitat de Catalunya, págs. 20-25. Disponible en línea en: <http://parcsnaturals.gencat.cat/web/.content/home/aiguestortes_estany_sant_maurici/coneixeu_nos/centre_documentacio/fons_documental/revistes_butlletins/el_portarro/portarro32_cast.pdf>. (Consultado en noviembre de 2014).

RIVERA DE ROSALES, J. (2011): «Spinoza y los afectos», *EXIT BOOK: Un Mundo de Afectos*, núm. 15.

SANCHEZ RON, J. M. (2012): «El escorpión, la rana y la naturaleza humana», *El País Babelia*, 27 de octubre de 2012.

SANCHÍS, I. (2012): «A los paisajes y a las personas los recuerdo por su luz», *La Vanguardia*, 17 de abril de 2012. Entrevista a Manuel Gallego. Disponible en línea en: <<http://www.lavanguardia.com/lacontra/20120417/54284857747/manuel-gallego-paisajes-personas-recuerdo-luz.html>>. (Consultado en abril de 2012).

SMODA. «NeuroModa, la estática del cerebro», núm. 27, *El País*, 24 de marzo de 2012.

SOLANS, P. (2005): «Bill Viola: Las Pasiones», *Lápiz*, núm. 212, págs. 32-39.

SOLÉ, R. (2012): «La verdad no es un concepto científico». *El País Babelia*, 14 de febrero de 2012.

Transversal. Revista de cultura contemporània: Territoris, núm. 6, julio de 1998, Lleida: Departament de Cultura de l'Ajuntament de Lleida.

VARELA, F.; LACHAUX, J.; RODRÍGUEZ, E. y MARTINERIE, J. (2001): «The Brainweb: Phase synchronization and largescale integration», *Nature Reviews* 2, págs. 229-239.

VIVENTE, M. (1995): «Conversaciones con Louise Bourgeois. El cuerpo de las emociones», *Lápiz*, año XIV, núm. 117, págs. 27-37.

VIRILIO, P. (2003): «Ólafur Eliassón, An Exhibition Art», en *FROST ACTIVITY, ÓLAFUR ELLASSÓN*, Cat. Exp. (2004), Listasafan Reykjavíkur y Reykjavik Art Museum, Reykjavik (Islandia), págs. 55-59.

VV.AA. (2013): *El Fin de la España de la Transición. Las lagunas democráticas, el desplome económico y la corrupción noquean el orden de 1978*, Cuadernos Eldiario.es, núm. 1, Madrid: Diario de la Prensa Digital S. L. Disponible en línea en: <http://www.eldiario.es/redaccion/fin-Espana-Transicion_6_114848517.html>. (Consultado en septiembre de 2013).

1.5. Webgrafía

ACHOTEGUI, J. (2013): «El normópata. ¿Modelo a seguir o peligro público?». Disponible en línea en: <blogs.publico.es/Joseba-achotegui/2013/07/28/el-normopata-modelo-a-seguir-o-mas-bien-un-peligro-publico/>. (Consultado el 28 de julio de 2013).

AMBASZ, E.: Página web disponible en línea en: <www.ambasz.com>. (Consultada en julio de 2013).

—*Casa de retiro espiritual*. Disponible en línea en: <www.casaretiroespiritual.com>. (Consultada en julio de 2013).

AMBROSINI, C. «Ética Cordial, pensamientos de Blaise Pascal y Adela Cortina». Disponible en línea en: <http://www.cristina-ambrosini.com.ar/textos/etica_cordial.htm>. (Consultado en septiembre de 2013).

ASOCIACIÓN SOBRARBENSE DE LA BOLSA: Página web disponible en línea en: <<http://bolsadebielsa.blogspot.com.es/>>. (Consultado en enero de 2014).

AUDIOSCAN: Empresa de ingeniería y diseño de espacios sonoros. Página web disponible en línea en: <<http://www.audioscan.es/>>. (Consultado en julio de 2014).

ASOCIACIÓN SOBRARBENSE «LA BOLSA» (2014): VIII Jornadas de La Bolsa de Bielsa. Disponible en línea en: <<http://bolsadebielsa.blogspot.com.es/2014/04/jornadas-de-la-bolsa-junio-2014.html>>. (Consultado en mayo de 2014).

AYUNTAMIENTO AÍNSA-SOBRARBE (2014): *Festival Castillo de Aínsa*. Página web disponible en línea en: <<http://www.festivalcastillodeainsa.com/>>. (Consultado en julio de 2014).

BANET, R. (2013): *Cartografía del dolor*. Disponible en línea en: <www.twinstudio.es/2013/07/21/rosalia-banet/>. (Consultado en octubre de 2013).

BARRÓN, M. y HERNÁNDEZ, P. (2013): *Arquitectura y lenguaje. Catástrofe y amor*. Disponible en línea en: <<http://www.arquine.com/blog/arquitectura-lenguaje-catastrofe-y-amor/>>. (Consultado en septiembre de 2013).

BAUMGARTEN, A.: Biografía disponible en línea en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Alexander_Gottlieb_Baumgarten>. (Consultado en septiembre de 2012).

BELL, J. (2011): «Steilneset by Peter Zumthor and Louise Bourgeois». Disponible en línea en: <<http://www.wallpaper.com/architecture/steilneset-by-peter-zumthor-and-louise-bourgeois/5336>>. Y una galería de imágenes en <<http://www.wallpaper.com/gallery/architecture/the-steilneset-memorial-by-peter-zumthor-and-louise-bourgeois-var-d-norway/17052538>>. (Consultado en enero de 2013).

BELLOTTI, E., en I. CASTRO REY, (2008): *Life by Water*. Disponible en línea en: <http://salonkritik.net/08-09/2008/10/life_by_water_ignacio_castro_r.php>. (Consultado en marzo de 2013).

Biennal De Johannesburgo: Página web disponible en línea en: <<http://universes-in-universe.de/car/africus/espanol.htm>>. (Consultado en abril de 2014).

(La) Bolsa De Bielsa: Página web disponible en línea en: <<http://bolsadebielsa.blogspot.com.es/>>. (Consultado en enero de 2014).

BOURGEOIS, L. (2000): *I Do, I Undo, I Redo*. Disponible en línea en: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-louise-bourgeois-i-do-i-undo-i-redo>>. (Consultado en julio de 2013).

CANO SUÑEN, N. (2011): «Más Allá de la Vista: Paisajes con otros sentidos», en *Miradas y tensiones en los paisajes del valle de Carranza* [tesis doctoral]. Dirigida por María Teresa del Valle Murga, Universidad del País Vasco. Disponible en línea en: <<http://hdl.handle.net/10810/12197>>. (Consultado en octubre de 2014).

CARMON POPPER, I.: «Memory and Geograpy: *Fire and Gate*, 1995 the first Biennial for Art, Johannesburg, South Africa». Archivo digital de la galería *Umelfahem*. Disponible en línea en: <http://umelfahemgallery.org/?page_id=26283>. (Consultado en abril de 2014).

CASTAÑOS, E. (2004): «Louise Bourgeois o la lógica de las pulsiones», *Sur de Málaga*, 17 de septiembre de 2004. Disponible en línea en: <http://www.telefónica.net/web2/enriquecastaños/bourgeois_louise.htm>. (Consultado en octubre de 2012).

CENDEAC (2003): *Bill Viola y Las pasiones*. Archivo de textos disponibles en línea en: <<http://cendeac.net/admin/archivo/docdow.php?id=221>>. (Consultado en abril de 2013).

CHRISAFIS, A. (2007): «He loves me not», *The Guardian*, 16 de junio de 2007. Entrevista a Sophie Calle. Disponible en línea en: <www.theguardian.com/world/2007/jun/161artrew.art>. (Consultado en octubre de 2013).

CLASSEN, C. *Fundamentos de la antropología de lo sentidos*. Disponible en línea en: <<http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html>>. (Consultado en abril de 2011).

DARLING, M.: Comisario jefe del Chicago's Museum of Contemporary Art en la página de la Administración Municipal del espacio verde de Chicago, Chicago Park Distric. Disponible en línea en: <<http://www.cpdit01.com/resources/planning-and-development.fountains-monuments-and-sculptures/Chicago%20Women's%20Park%20and%20Garden/Jane%20Addams%20Memorial.pdf>>. (Consultado en julio de 2013).

DEMETRIOU, D. (2009): «Japanes scientits map first high resolution images of outer nervous system», *The Telegraph*, 31 de julio de 2009. Disponible en línea en: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/japan/5946675/Japanese-scientists-map-first-high-resolution-images-of-outer-nervous-system.html>>. (Consultado en abril de 2012).

Día Internacional de la Montaña (2013) [DVD]. Disponible en: <<http://desnivel.com/cultura/11-de-diciembre-dia-internacional-de-las-montana>>. (Consultado en diciembre de 2013).

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE HUESCA: «Arte y Naturaleza», programa artístico de la Diputación Provincial de Huesca. Disponible en línea en: <<http://www.dphuesca.es/index.php/mod.pags/mem.detalle/idpag.36/idmenu.1058/chk.6386dd87dffa2c64803bce27b6fb178c.html>>. (Consultado en julio de 2014).

DOWSON, K.: Página web disponible en línea en: <<http://www.katharinedowson.com/>>. (Consultado en marzo de 2013).

GAMBINO, M. (2012): «Slice of Life: Artistic cross sections of the human body». Artículo sobre Lisa Nilsson del Smithsonian Institute. Disponible en línea en: <<http://www.smithsonianmag.com/science-nature/slice-of-life-artistic-cross-sections-of-the-human-body-169505567/?no-ist=>>>. (Consultado en marzo de 2013).

EFLAND, A. D. (1995): «El Curriculum en red: Una alternativa para organizar los contenidos del aprendizaje», *Kirikikí. Revista del Movimiento Cooperativo Escuela Popular*, núm. 42-43, págs. 96-109. Actualmente también se puede encontrar en línea en: <http://www.quaderns-digitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.VisualizaArticuloIU.visualiza&articulo_id=1010>. (Consultado en febrero de 2012).

EKMAN, P.: Documento disponible en línea en: <<http://www.paulekman.com/wp-content/uploads/2009/02/Basic-Emotions.pdf>>. (Consultado en febrero de 2012).

EL ASRI, L. (2014): «Computación afectiva, la última frontera de la privacidad: ¿sabrán las máquinas lo que sentimos?», *Eldiario.es*, 2 de octubre de 2014. Disponible en línea en: <www.eldiario.es/hojaderouter/tecnología/Computacion_afectiva-emociones-privacidad_0_308669344.html>. (Consultado en octubre de 2014).

ELHUFFPOST y EFE. (2013): «Clarity: científicos desarrollan una técnica para ver el cerebro transparente» [video], *The Huffington Post*, 11 de abril de 2013. Disponible en línea en: <http://www.huffingtonpost.es/2013/04/11/cerebro-transparente-cien_n_3059004.html?utm_hp_ref=es-ciencia-y-tecnologia>. (Consultado en abril de 2013).

EUROPEAN LANDSCAPE CONVETION O CONVENIO DE FLORENCIA (2000-2004): Página web di-

ponible en línea en: <http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/Landscape/default_en.asp>. (Consultado en diciembre de 2012).

DE LA IGLESIA, J. F.; LOECK, J. y CAEIRO M. R. (eds.) (2010): *La cultura transversal. Colaboraciones entre arte, ciencia y tecnología*, Vigo: Universidad de Vigo, págs. 144-149. Disponible en línea en: <http://belasartes.uvigo.es/escultura/_documentos/_not_documentos/La_cultura_transversal_web.pdf>. (Consultado en junio de 2013).

FRAZZETTO y ANKAR. (2009): «Neurocultura», *Nature Review Neuroscience*. Abstract del artículo científico disponible en línea en: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/19841632>>. Página web del NCBI, National Center For Biotechnology Information, Bethesda (Estados Unidos). Artículo completo disponible en línea en: <<http://www.telefonica.net/web2/lupelandia/piramidescerebro/neuroculturenrrn2736.pdf>>. (Consultado en abril de 2013).

GARCIA DE LA CÁMARA, J. (2007): «Entrevista a Francesco Careri». Disponible en línea en: <<http://epulare.wordpress.com/2007/5/14/entrevista-a-francesco-careri-laboratorio-de-arte-urbano-stalkerosservatorio-nomade/>>. (Consultado en abril de 2014).

GOYA, F. (1797): *El sueño de la razón produce monstruos*. Disponible en línea en: <<http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos/>>. (Consultado en febrero de 2012).

HAEGUE, Y.: Página web disponible en línea en: <<http://www.heikejung.de>>. (Consultado en julio de 2013).

HALBWACHS, M. (1950): *Fragments de la memoria colectiva*. Disponible en línea en: <<http://blues.uab.es/athenea/num2/Halbwachs.pdf>>. (Consultado en julio de 2014).

HEFFLEY, L. (2008): «Artist Haegue Yang at Redcat», *Los Angeles Times*, 16 de julio de 2008. Disponible en línea en: <http://www.heikejung.de/Yang_2008_LATimes.pdf>. (Consultado en septiembre de 2012).

INDIANA, R.: *Beyond LOVE*, retrospectiva del artista en el Whitney Museum of American Art, Nueva York. Disponible en línea en: <<http://whitney.org/Exhibitions/RobertIndiana>>. (Consultado en octubre de 2013).

KAWAMATA, T. Página web del artista disponible en línea en: <<http://www.tk-onthetable.com/>>. (Consultado en febrero de 2013).

—(2008): *Three Huts*. Disponible en línea en: <<http://www.madisonsquarepark.org/things-to-do/calendar/mad-sq-art-tadashi-kawamata>>. (Consultado en febrero de 2013).

LAMÚA, C.: Blog del trabajo artístico disponible en línea en: <<http://carmenlamua.blogspot.com.es/>>. (Consultado en febrero de 2014).

—(2014): Crónicas de la inauguración del proyecto Mediano en la Biblioteca de Aínsa y entrevistas a las autoridades políticas y vecinos de Mediano a cargo del periódico digital *Sobrarbe.com*. Disponible en línea en: <<http://carmenlamua.blogspot.com.es/2013/08/proyecto-de-mediano-lugares-y-emociones.html>>. (Consultado en julio de 2014).

—(2014): *La Habitación de Bach*. Disponible en línea en: <<http://carmenlamua.blogspot.com.es/2014/06/la-habitacion-de-bach.html>>. (Consultado en julio de 2014).

—(2014): «La Habitación de Bach», entrevista en *Radio Sobrarbe*, 18 de junio de 2014. Disponible en línea en: <<http://www44.zippyshare.com/v/53925599/file.html>>. (Consultado en junio de 2104).

—(2014): *Entre la escultura y la arquitectura, la creación de nuevas relaciones con el territorio*, celebrado el 25 de marzo de 2014, Máster MIAC, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. Disponible en línea en: <http://carmenlamua.blogspot.com.es/2014_05_01_archive.html>. (Consultado en octubre de 2014).

—(2013): Entrevista en *Radio Sobrarbe*, 13 de agosto de 2013. Disponible en línea en: <<http://www3.zippyshare.com/v/36155413/file.html>>. (Consultado en agosto de 2013).

—(2013): Programa de las Fiestas de la Convivencia Boltaña 2013. Disponible en línea en: <<http://www.turismoboltana.es/wp-content/uploads/2013/08/programa-fiestas-de-la-convivencia-2013.pdf>>. (Consultado en agosto de 2013).

—(2011): *Lugares y emociones: «de cómo hacer ganchillo con el territorio»* [trabajo fin de máster], MIAC, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. Disponible en línea en: <http://eprints.ucm.es/13474/1/CARMEN_LAMUA_TFM_SEPT_2011.pdf_baja.pdf>. (Consultado en julio de 2012).

— *Renovarte* (2014): Catálogo de la exposición disponible en línea en: <http://www.renovarte.sobrarbe.com/contenidos.php?niv=_43Z0UXKEB&cla=_4410KX23Z&-cla2=_4410OENW0&tip=3&fechaact=2014>. (Consultado en septiembre de 2014).

—VIII JORNADAS DE LA BOLSA DE BIELSA (2014): Crónica disponible en línea en: <<http://www.neofato.es/bbielsa2014.htm>>. (Consultado en junio de 2014).

LEITNER, B.: página web del artista disponible en línea en: <www.bernhardleitner.at/en>. (Consultado en enero de 2014).

MARTÍN ARAUJO, L. (2012): «NeuroModa, la estética del cerebro», *SMODA*, núm. 27, 24 de marzo de 2012. Disponible en línea en: <<http://smoda.elpais.com/articulos/neuro-moda-la-estetica-del-cerebro/1303>>. (Consultado en marzo de 2012).

Memorial del Holocausto Judío. Disponible en línea en: <<http://www.stiftung-denkmal.de/>>. (Consultado en febrero de 2013).

MONCLÚS, E. (2014). Disponible en línea en: <<http://carmenlamua.blogspot.com.es/2013/08/proyecto-de-mediano-lugares-y-emociones.html>>. (Consultado en julio de 2014).

MONGE, S.: Blog de *neuromarketing* disponible en línea en: <<http://neuromarca.com>>. (Consultado en abril de 2012).

Museo de la Bolsa de Bielsa: Página web disponible en línea en: <<http://www.museodebielsa.com/es/>>. (Consultado en abril de 2014).

Natural Review Neuroscience. También en formato digital disponible en línea en: <<http://www.nature.com>>. (Consultado en marzo de 2013).

Neurocultura: imágenes biotecnológicas. Disponible en línea en: <<http://wellcomeimages.org/>>. (Consultado en marzo 2013).

NILSSON, L.: Página web de la artista disponible en línea en: <http://lisanilssonart.com/artwork/2824769_Angelico.html>. (Consultado marzo de 2013).

NQ. (2012): *Peter Zumthor y Louise Bourgeois. Steilneset Memorial*. Disponible en línea en: <<http://nomadaq.blogspot.ca/2012/01/peter-zumthor-y-louise-bourgeois.html>>. (Consultado en abril de 2013).

Observatorio del Paisaje: Página web disponible en línea en: <<http://www.catpaisatge.net/esp/glossari.php?idglossari=74#g74>>. (Consultado en noviembre de 2012).

ORTEGA, A. (2012): «El hombre, la gente y sus neuronas espejo», *El País*, 18 de agosto de 2012. Disponible en línea en: <http://elpais.com/elpais/2012/07/21/opinion/1342886635_625720.html>. (Consultado en agosto de 2012).

(El) *Perro Blanco: Monografía sobre Josep Soler* (2011). Disponible en línea en: <www.librosdelin-nombrable.com/upload/El_perro_blanco_9_Monografico_Josep_Soler.pdf>. (Consultado en septiembre de 2014).

PHARMAKON (2012): «Art inspired by cadaver cross-sections... neuroculture continues to transpire», *PharmaKon*. Disponible en línea en: <<http://pharmakon.me/2012/10/29/art-inspired-by-cadaver-cross-sections-neuroculture-continues-to-transpire/>>. (Consultado en marzo de 2013).

PRIETO-MARTÍN, P. (2012): «E pur si mueve! La participación electrónica más allá de galimatías académicos», Working Paper de *GIGGAP Estudios/Working Papers*, Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset, Programa de Doctorado en Gobierno y Administración Pública. Disponible en línea en: <http://www.gigapp.org/administrator/components/com_jresearch/files/publications/WP-2012-25.pdf>. (Consultado en marzo de 2013).

Proyecto De Mediano (2013): Reacciones en las redes sociales disponibles en línea en: <<https://www.facebook.com/torre.demediano#!/photo.php?fbid=642970542396427&set=a.101273049899515.3070.100000504605511&type=1&theater>>. (Consultado en agosto de 2013).

PUNSET, E. (2006): «Entrevista a A. Damasio», *Youtube*, 11 de julio de 2006. Disponible en línea en: <<http://www.youtube.com/watch?v=jjaeMvKMJ8k>>. (Consultado en enero de 2012).

—(2013): *Redes 158: El reto de investigar en equipo*. Disponibl en línea en: <<http://blip.tv/redes/redes-158-el-reto-de-investigar-en-equipo-6595396h>>. (Consultado en junio de 2013).

REFUGIOS DE MONTAÑA. Federación Española de Deportes de Montaña y Escalada: Página web disponible en línea en: <<http://www.fedme.es/index.php?mmod=staticContent&IDf=130>>. (Consultado en febrero de 2014).

RIVEROLA V. y NIKITINA, J. (2013): «Leo Dickinson, reeditando en HD el documental *Eiger solo*», *Desnivel.com*, 21 de octubre de 2013. Disponible en línea en: <<http://desnivel.com/>>

cultura/leo-dickinson-30-anos-del-documental-eiger-solo>. (Consultado en julio de 2013).

RÓDENAS, V. (2013): «La política sin ética es ilegítima», *El Confidencial*, 2 de septiembre de 2013. Disponible en línea en: <www.elconfidencial.com/opinion/la-vida-de-prisa/2013/02/09/la-politica-sin-etica-es-ilegitima-114582>. (Consultado en junio de 2013).

ROSENGARTEN, R. (1995): «Inside Out», *Frieze*, Issue 23. Archivos digitales disponibles en línea en: <http://www.frieze.com/issue/article/inside_out1/>. (Consultado en abril de 2014).

SANCHÍS, L. (2014): «Fernández Díaz baja la mirada y calla ante las imágenes de las graves heridas que causan las concertinas», *Eldiario.es*, 19 de marzo de 2014. Disponible en línea en: <http://www.eldiario.es/politica/Fernandez-Diaz-contestar-heridas-concertinas_0_240426096.html>. (Consultado en abril de 2014).

SMITHSON, R. (1970): *Spiral Jetty*. Disponible en línea en: <<http://www.robertsmithson.com/films/txt/spiral.html>>. (Consultado en diciembre de 2012).

SUTTON, B. (2013): «Louise Bourgeois's Dark Vision Reanimates a Romanesque Church in Rural France», *Artinfo*. Disponible en línea en: <<http://www.artinfo.com/news/story/835698/loiuise-bourgeois-dark-vision-reanimates-a-romanesque-church>>. (Consultado en enero de 2013).

TATE MODERN: *Louise Bourgeois: I Do, I Undo, I Redo*. Disponible en línea en: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-louise-bourgeois-i-do-i-undo-i-redo>>. (Consultado en julio de 2013).

THE BUFFERGUEST (2009): «Philippe Rahm. Jardines, hormonas y Celsius», *The Bufferguest*, 14 de julio de 2009. Disponible en línea en: <<http://thebufferguest.wordpress.com/2009/7/14/philippe-rahm-jardines-hormonas-y-celsius/>>. (Consultado en abril de 2014).

UNIVERSES EN UNIVERSE: Disponible en línea en: <<http://universes-in-universe.de/car/af-ricus/espanol.htm>>. (Consultado en abril de 2014).

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID, UPM. (2014): «La teoría de las redes complejas ayuda a entender cómo funciona el cerebro». Disponible en línea en: <www.upm.es/institucional/UPM/CanalUPM/NoticiasPortada/Contenido/87baaa0c3c368410VgnVCM-10000009c7648aRCRD>. (Consultado en septiembre de 2014).

VALLADARES, F.; RODRÍGUEZ-GIRONÉS, M. A. y HORTAL, J. (2014): «¿Para que sirve la diversidad?», *Ciencia Crítica* [blog], 20 de febrero de 2014. Disponible en línea en: <http://www.eldiario.es/cienciacritica/biodiversidad-fecto_portafolio_6_231036903.html>. (Consultado en febrero de 2014).

VALLHONRAT, J. (2012): 42.º N. Disponible en línea en: <<http://www.javiervallhonrat.com/index.php/project/42n-2010-2012/>>. (Consultado en diciembre de 2013).

VIOLA, B. (2002): *Emergence* [video]. Disponible en línea en: <<http://www.youtube.com/watch?v=hx5Cu7U-Fkg>> y <<http://www.youtube.com/watch?v=auFBt4JBHHI>>. (Consultado en abril de 2013).

VV. AA. (2013): «¿Por qué publicamos en revistas científicas?», *Ciencia Crítica* [blog]. Disponible en línea en: <http://www.eldiario.es/cienciacritica/publicamos-revistas-cientificas_6_115548445.html>. 27/03/13. (Consultado en marzo de 2013).

VV. AA. (2012): «Art inspired by cadaver cross-sections neuroculture continues to transpire». En <<http://pharmakon.me/2012/10/29/art-inspired-by-cadaver-cross-sections-neuroculture-continues-to-transpire/>>. (Consultado en marzo de 2013).

ZIEMSKA, O.: Página web de la artista. Disponible en línea en: <<http://www.olgaziemska.com/#Stillness-in-motion>>. (Consultada en julio de 2012).

2. Listado de imágenes	
Imagen 1: Mapa de ideas de la línea de investigación. C. LAMÚA.	17
Imagen 2: Esquema comparativo entre investigación científica y artística (1). C. LAMÚA.	28
Imagen 3: Esquema comparativo entre investigación científica y artística (2). C. LAMÚA.	29
Imagen 4: Mapa de las intersecciones entre las dos estrategias. C. LAMÚA.	36
Imagen 5: Investigación desde una práctica artística, el lugar de confluencia como sistema. C. LAMÚA.	36
Imagen 6: Cerebro humano. Science Museum, London. 1801-1900. Wellcome Images	46
Imagen 7: Diagrama del proceso de una razón que aplicada sobre la emoción elabora la esencia de esta emoción, según Spinoza. C. LAMÚA.	49
Imagen 8: Diagrama de la relación entre ciencia, arte y público. FRAZZETTO y ANKAR (2009): «Neurocultura», <i>Nature Review Neuroscience</i> . Abstract del artículo científico disponible en línea en: < http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/19841632/ >.	58
Imagen 9: Taller de Charles LE BRUN. <i>Têtes écorchées (Cabezas sin piel)</i> , en GAREAU, M. (1992): Charles le Brun. Premier peintre du Roi Louis XIV, París: Édition Hazan, pág. 53.	61
Imagen 10: Lisa NILSSON, <i>Angélico</i> . 2012. 19 x 22 x 1,5 cm. Sección mediosagital. Cortesía de la artista.	61
Imagen 11: Leonardo DA VINCI. <i>Sección transversal de una cabeza humana</i> . (ca. 1493-1494). En ella se aprecia la investigación de la percepción visual, en CREMANTE, Simona. (2009): Leonardo da Vinci. <i>Artist, Scientist, Inventor</i> , Florencia: Ed. Giunti, pág. 405.	63
Imagen 12 e imagen 13: <i>Círculo emocional</i> , detalles. C. LAMÚA.	69
Imagen 14: <i>Círculo emocional</i> . C. LAMÚA.	70
Imagen 15: <i>Neuronal tracks. (Recorridos neuronales)</i> . Nuada Medical. MIR ganadora del Wellcome Image Award 2011, Wellcome Images.	71
Imagen 16: <i>Circulación craneal</i> . Nuada Medical, Wellcome Images.	73

Imagen 17: Red neuronal proveniente de las células ES. Q. L. YING y A. SMITH. Wellcome Image.	74
Imagen 18: Fases del proceso de interacción entre el individuo y el entorno. C. LAMÚA.	74
Imagen 19: LINIERS. 2012. Ilustraciones de una conversación entre artistas que hablan de ciencia, en «Las emociones de un músico en su estreno como actor», <i>Babelia El País</i> , 16 de junio de 2012, págs. 12 y 13.	75
Imagen 20: Liniers interpreta la perspectiva del músico. En «Las emociones de un músico en su estreno como actor», <i>Babelia El País</i> , 16 de junio de 2012, págs. 12 y 13.	75
Imagen 21: LINIERS (2012): <i>La dinámica del oído</i> , en «Las emociones de un músico en su estreno como actor», <i>Babelia El País</i> , 16 de junio de 2012, págs. 12 y 13.	76
Imagen 22: Drexler, el músico, explica —y Liniers dibuja— que su objetivo no es asombrar, sino emocionar, en «Las emociones de un músico en su estreno como actor», <i>Babelia El País</i> , 16 de junio de 2012, págs. 12 y 13.	76
Imagen 23: Olga ZIEMSKA (2003): <i>Stillness full (Calma llena)</i> . Disponible en línea en: < http://www.olgaziemska.com/#stillness-in-motion >.	77
Imagen 24: Diagrama de la dinámica de impacto de la información y su transformación en el cerebro. C. LAMÚA.	80
Imagen 25: Huella sináptica. Interpretación de una imagen de PUNSET, Eduardo (ed.) (2011): <i>National Geographic España: Cerebro y Emociones</i> (edición especial), vol. 59, núm. 4, Madrid: RBA, pág. 72.	81
Imagen 26: Paisajes neuronales, en Cat. Exp. (2006): <i>Paisajes neuronales</i> , Barcelona: Fundación «La Caixa», pág. 34.	83
Imagen 27: Neuronas del hipocampo. PUNSET, Eduardo (ed.) (2011): <i>National Geographic España: Cerebro y Emociones</i> (edición especial), vol. 59, núm. 4, Madrid: RBA, pág. 26.	83
Imagen 28: Naum GABO. Construcción lineal en el espacio. 1942-1943. CIRLOT, Lourdes (1991): <i>Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX</i> . Barcelona: Editorial Planeta, pág. 63.	84
Imagen 29: Alexander RODCHENKO (1920). <i>Construcción suspendida</i> , en READ, Herbert (1994): <i>La escultura moderna</i> , Barcelona: Ediciones Destino, pág. 93.	84
Imagen 30: Esquema que, frente a la noción tradicional, propone una variación interesante del funcionamiento cerebral. C. LAMÚA.	91

Imagen 31: Territorio emocional. C. LAMÚA.	96
Imagen 32: La elipse como metáfora de los procesos mentales. C. LAMÚA	102
Imagen 33: Louise BOURGEOIS (1967): <i>Soft landscape II (paisaje blando II)</i> , en Cat. Exp. (1999): <i>Louise bourgeois. Memoria y arquitectura</i> , Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, lámina 34.	105
Imagen 34: Evaristo BELLOTTI (2008): Intervención en el Palacio de Cristal del parque del Retiro, Madrid, en Cat. Exp. (2008): <i>Evaristo Bellotti Escultura</i> , Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	106
Imagen 35: Evaristo BELLOTTI (2008): Detalle de la obra, en Cat. Exp. (2008): <i>Evaristo Bellotti Escultura</i> , Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.	107
Imagen 36: Interrelaciones múltiples y circuitos de influencia. C. LAMÚA.	123
Imagen 37: Olafur ELIASSON (1997): <i>The Curious Garden</i> . Instalación en el Kunsthalle Basel. Habitación n.º 2, en GRYNSTJN, M.; BIRNBAUM, D. y SPEAKS, M. (2002): <i>Olafur Eliasson</i> , Londres: Phaidon Press Limited, pág. 71.	126
Imagen 38: Kazuo SHIGARA (1955): <i>Desafío Al Barro</i> , Tokio, en FOSTER, H.; KRAUSS, R.; Bois, Y. A. y BOUCHLOH, B. (2006): <i>Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad</i> , Madrid: Akal, pág. 375.	133
Imagen 39: Louise BOURGEOIS (1990): <i>J'y suis, j'y reste (Estoy ahí, me quedo ahí)</i> , en Cat. Exp. (1999): <i>Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura</i> , Madrid: Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía, pág. 44.	142
Imagen 40: La emoción como una respuesta inteligente. C. LAMÚA.	144
Imagen 41: Alexander CALDER (1960): <i>Cuatro sistemas rojos</i> , en <i>Arte del siglo xx. pintura, escultura, nuevos medios, fotografía</i> , Barcelona: Editorial Taschen, 2005, vol. II, pág. 473.	145
Imagen 42: Variables activas en la construcción de las emociones. C. LAMÚA.	146
Imagen 43: <i>Laocoonte y sus hijos</i> . Grupo en mármol del taller de HAGESANDRO, ATENODORO y POLIDORO de Rodas (ca. 25 a. C.), en GOMBRICH, Ernest H. (1990): <i>Historia Del Arte</i> , Madrid: Alianza Editorial, pág. 75.	162
Imagen 44: Leonardo DA VINCI (ca. 1504): Estudio de dos rostros de guerreros para la «Batalla de Anghiari», en CREMANTE, Simona. (2009): <i>Leonardo da Vinci. Artist, Scientist, Inventor</i> , Florencia: Ed. Giunti, pág. 334.	163

Imagen 45: Leonardo DA VINCI (1484-1486): <i>Alegoría del Placer y el Dolor</i> , en NICHOLL, Charles (2005): <i>Leonardo da Vinci. El vuelo de la mente</i> , Madrid: Taurus, pág. 231.	163
Imagen 46: BERNINI (1644-1646): <i>El éxtasis de Santa teresa</i> , Altar en Santa María Della Vittoria de Roma, en GOMBRICH, Ernest H. (1990): <i>Historia del Arte</i> , Madrid: Alianza Editorial, pág. 347.	164
Imagen 47: Charles LE BRUN: <i>La Frayeur (el espanto)</i> , Wellcome Images.	165
Imagen 48: Charles LE BRUN: <i>Deseo y Alegría tranquila</i> .	166
Imagen 49: <i>Miedo y Enfado</i> (1760) grabados, Wellcome Images.	166
Imagen 50: <i>Mapa de la ternura</i> (siglo XVII). Mapa de los afectos y pasiones Biblioteca Nacional de Francia. Detalle del <i>Lac d'indifference y del Mer dangereuse (Lago de la indiferencia y Mar peligroso)</i> , en ECO, Umberto (2004): <i>La Historia de la belleza</i> , Barcelona: Lumen, pág. 260.	167
Imagen 51: MESSERSCHIMDT: <i>Viejo demacrado con dolores en los ojos</i> . Alabastro, 44,5 cm de altura, en <i>Art Fmr. Enciclopedia del Arte de Franco Maria RICCI. Siglo XVIII</i> , tomo I, Milán: Franco Maria Ricci Editore, pág. 157.	169
Imagen 52: Cuatro detalles de las Pinturas Negras (1819-1820-1823), en SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1963): <i>Goya y sus Pinturas Negras en la Quinta Del Sordo</i> , Milán: Rizzoli Editore, Barcelona: Editorial Vergara, lámina XII, lámina XX, lámina XXVI y lámina LII.	171
Imagen 53: RODÍN (1887): <i>La Avaricia y la Lujuria</i> , en LÓPEZ FERNÁNDEZ, Marta (coord.): <i>Rodin, el cuerpo desnudo</i> , Cat. Exp. (2008), Madrid: Fundación Mapfre, pág. 124.	173
Imagen 54: Henri MATISSE (1906): <i>Le Bonheur de vivre (la Alegría de vivir)</i> , en FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y. A. y BOUCHLOH, B. (2006): <i>Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad</i> , Madrid: Akal, pág. 76.	174
Imagen 55: Louise BOURGEOIS (2000): <i>Cell XXII (Portrait). Célula XXII (Retrato)</i> , Acero, tela, madera y vidrio. 177,8 x 109,2 x 109,2 cm, en <i>Louise Bourgeois. Honni soit qui mal y pense</i> , Cat. Exp. (2013), Madrid: La Casa Encendida y Skira, pág. 69.	175
Imagen 56: Bill VIOLA (2000): <i>The Quintet of the Astonished (el Quinteto de los Atónitos)</i> . Cinco personajes reunidos y aislados en sus recorridos emocionales, en J. WALSH: <i>Bill Viola. Las pasiones</i> , Cat. Exp. (2004), Madrid: Fundación «La Caixa», pág. 165.	177
Imagen 57: <i>Memorial del Holocausto Judío</i> , Berlín, C. LAMÚA.	179

Imagen 58: <i>Resistance. Street Art. TRAP – The Real Art Of Protest</i> , [página de Face-book], 21 de febrero de 2013.	188
Imagen 59: En VV.AA. (2001): <i>Diccionario metápolis de arquitectura avanzada</i> , Barcelona: Actar, pág. 513.	193
Imagen 60: Superstudio (1971-1973): <i>Vita-Superficie: Pulizie di primavera (Salón: Limpieza de primavera)</i> , en <i>Arquitectura Radical</i> , Cat. Exp. (2002), Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pág. 158.	195
Imagen 61: Louise BOURGEOISE (1981): <i>Femme-maison</i> , en <i>Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura</i> , Cat. Exp. (1999), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofí, pág. 70.	195
Imagen 62: Kurt SCHIWITTERS (ca. 1933): <i>Merbauz</i> , Hannover, en RUHRBERG, K. SCHENECKENBURGER, M.; FRICKE, C.; HONNEF, K. (2005): <i>Arte del siglo xx</i> , Barcelona: Taschen, vol II, pág. 461.	196
Imagen 63: Ana MENDIETA (1976): De la serie de <i>Siluetas</i> , en FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y. A. y BOUCHLOH, B. (2006): <i>Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad</i> , Madrid: Akal, pág. 574.	196
Imagen 64: Franco RAGGI (1975): <i>Maschera Global Tools</i> , en <i>Arquitectura Radical</i> , Cat. Exp. (2002), Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pág. 228.	196
Imagen 65: Esquema comparativo entre las nociones de paisaje y territorio. C. LAMÚA.	200
Imagen 66: Robert INDIANA (1966-1993): <i>Love</i> , en BONET, Juan Manuel, Cat. Exp. (2006), Paseo de Recoletos y Paseo del Prado, Madrid: Aqualium, S. L.	205
Imagen 67: Tadashi KAWAMATA (2008): <i>Tree huts</i> , Nueva York, C. LAMÚA.	210
Imagen 68: Hajo ROSE (ca. 1930): <i>Autorretrato y Bauhaus</i> , Postal, Copyright Bild-Kunst, Bonn, 2010, Archivo de la Bauhaus, 299, Bauhaus-Archiv GmbH 10785, Berlín.	212
Imagen 69: Gert VERHOEVEN (2001): <i>The Blob</i> , Video-DVD, 21 minutos, en CURTIS, P. (curador): <i>The Object Sculpture</i> , Cat. Exp. (2002), Leeds: Henry Moore Institute: pág. 57.	214
Imagen 70: <i>Emoción y espacio</i> . C. LAMÚA.	224
Imagen 71: Dos imágenes de <i>Take Care of Yourself</i> , en CALLE, Sophie: <i>Take Care Of Yourself</i> , Cat. Exp. (2007), Arles, Francia: Actes Sud.	226

Imagen 72: Rosalía BANET (2013): Serie <i>Mapas de Piel: Sierra Leona</i> . Cortesía de la artista.	229
Imagen 73: Diagrama sobre el modo de interactuar en el espacio según LYNCH. C. LAMÚA.	232
Imagen 74: Casa de meditación del príncipe Orsini, En CALVESI, Maurizio y MACIOCE, Stefania. (1989): <i>Il Sacro Bosco di Bomarzo e le poetiche del terribile e del meraviglioso nell'età del Manierismo</i> , Bagatto: Università degli Studio di Roma «La Sapienza», pág. 174.	241
Imagen 75: Perspectiva de residencia rural y su posterior reforma según el estilo de jardín paisajista de Repton (1806), en VON BUTTLER, Adrian (1993): <i>Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista</i> , Madrid: Ed. Nerea, pág 83.	244
Imagen 76: Catálogo de rocas, en <i>Details des nouveaux jardins a la mode</i> , libro de LE ROUGE de 1776-1778, en VON BUTTLER, Adrian (1993): <i>Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista</i> , Madrid: Ed. Nerea, pág. 60.	247
Imagen 77: BRANCUSI. Plano del proyecto para <i>Tirgu Jiu</i> (1937-1938), en VARIA, Radu (1986), Brancusi, Nueva York: Rizzola International Publications Inc., pág. 258.	251
Imagen 78: Gilbert CORRETI (1970): Archizoom. <i>Non-Stop-City</i> , en <i>Arquitectura Radical</i> , Cat. Exp. (2002), Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pág. 129.	252
Imagen 79: Franco RAGGI (ca. 1974-1977): Sin Título. Colección Frac Centre, Orléans, Francia, en <i>Arquitectura Radical</i> , Cat. Exp. (2002), Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pág. 217.	253
Imagen 80: Gianni PETTENA (1971): <i>Grass architecture (Arquitectura césped)</i> , Colección Frac Centre, Orléans, Francia, en <i>Arquitectura Radical</i> , Cat. Exp. (2002), Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pág. 140.	254
Imagen 81: Guy DEBORD (1957): <i>The Naked City (La ciudad desnuda)</i> , en FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y. A. y BOUCHLOH, B. (2006): <i>Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad</i> , Madrid: Akal, pág. 394.	256
Imagen 82 e Imagen 83: De izq. a dcha. Richard SERRA (1970): <i>Para circundar un hexagrama de placa base, ángulos rectos invertidos</i> . Calle abandonada del Bronx, Nueva York, acero, diámetro 792,5 cm, en FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y. A. y BOUCHLOH, B. (2006): <i>Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad</i> , Madrid: Akal, pág. 540. Dennis OPPENHEIM (1969), <i>Circle x Branded Mountain (Círculo x Montaña Marcada)</i> , San Pablo, California, en LAILACH, Michael (2007): <i>Land Art</i> , Colonia: Ed. Taschen, pág. 81.	258

Imagen 84: Carl ANDREE (1977): <i>Secante</i> , Roslyn, Nueva York: Nassau Country Museum of Fine Arts, en RUHRBERG, K.; SCHENECKENBURGER, M.; FRICKE, C. y HONNEF, K. (2005): <i>Arte del siglo XX</i> , Barcelona: Ed. Taschen, vol II, pág. 527.	260
Imagen 85: Michael HEIZER (1969): <i>Masa desplazada/reemplazada</i> , Silver Springs, Nueva York, en RUHRBERG, K.; SCHENECKENBURGER, M.; FRICKE, C. y HONNEF, K. (2005): <i>Arte del siglo XX</i> , Barcelona: Ed. Taschen, vol II, pág. 545.	263
Imagen 86: Richard LONG (1967): <i>A Line Made by Walking</i> , en RUHRBERG, K.; SCHENECKENBURGER, M.; FRICKE, C. y HONNEF, K. (2005): <i>Arte del siglo XX</i> , Barcelona: Ed. Taschen, vol II, pág. 591.	266
Imagen 87: Tadashi KAWAMATA (1987): Proyecto de iglesia destruida. Kassel, Garnisonskirche. Documenta VIII, en RUHRBERG, K.; SCHENECKENBURGER, M.; FRICKE, C. y HONNEF, K. (2005): <i>Arte del siglo XX</i> , Barcelona: Ed. Taschen, vol II, pág. 583.	270
Imagen 88: DÉCOSTERD Y RAHM (2000): <i>Jardines fisiológicos</i> , La Neuville, En GALO-FARO, Luca. (2003). <i>Artsapes. El Arte como aproximación al paisaje contemporáneo</i> , Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pág. 54.	271
Imagen 89: Olafur ELIASSON (1998): <i>Green River</i> , Islandia. Una de las intervenciones de la serie <i>Green River Series</i> , en <i>Frost Activity</i> , Ólafur Eliassón, Cat Exp. (2004), Listasafan Reykjavíkur/Reykjavik Art Museum, Reykjavik, Islandia, pág. 56.	272
Imagen 90: De las emociones que habitan los espacios y cuerpos, Louise Bourgeois. En el orden de las agujas del reloj: 1- <i>Maison</i> (2000), en KELLEIN, Thomas. <i>Louise Bourgeois. La Famille</i> , Cat. Exp. (2006), Colonia: Kunsthalle Bielefeld. 2 (arriba)- <i>Passage Dangereux</i> (1997), detalle, en <i>Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura</i> , Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, lámina 73. 2 (abajo)- <i>Feme Maison</i> (2005), KELLEIN, Thomas. <i>Louise Bourgeois. La Famille</i> , Cat. Exp. (2006), Colonia: Kunsthalle Bielefeld, pág. 171. 3- <i>Untitled (Chair)</i> (1998), <i>Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura</i> , Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, pág. 82. 4- <i>Töpiary Iii</i> (1999), <i>Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura</i> , Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, pág. 86. 5- <i>The Couple</i> (2002), detalle, en <i>Louise Bourgeois, HONNI soit QUI mal y pense</i> , Cat. Exp. (2012), Madrid: La Casa Encendida y Skira, págs. 80 y 81. 6- <i>Culprit Number Two</i> (1998), en <i>Louise Bourgeois, HONNI soit QUI mal y pense</i> , Cat. Exp. (2012), Madrid: La Casa Encendida y Skira, pág. 65.	279
Imagen 91: Louise BOURGEOIS (2004): Fuente de mármol. En BLOCH-CHAMPFORT, Guy (2007): «Louise Bourgeois Au Couvnet D'Ô De Bonnieux», <i>Connaissance Des Arts</i> , julio-agosto de 2007, núm. 651.	281
Imagen 92: Cruz de bronce, en BLOCH-CHAMPFORT, Guy, (2007), <i>op. cit.</i>	281

Imagen 93: Louise BOURGEOIS: Madre y Niño, en BLOCH-CHAMPFORT, Guy, (2007), <i>op. cit.</i>	282
Imagen 94: Louise BOURGEOIS: Celda confesionario. en BLOCH-CHAMPFORT, Guy, (2007), <i>op. cit.</i>	283
Imagen 95: Vista general del emplazamiento del <i>Steineset Memorial</i> , con el pabellón blanco de Peter ZUMTHOR y <i>The Dammed, The Possessed and The Beloved</i> de Louise BOURGEOIS. Disponible en línea en: < http://blog.gessato.com/wp-content/uploads/2012/06/steilneset-memorial-by-peter-zumthor-and-louise-bourgeois-gessato-gblog-18.jpg >.	285
Imagen 96: Vista del interior del cubo de cristal negro. Disponible en línea en: < http://www.wallpaper.com/gallery/architecture/the-steilneset-memorial-by-peter-zumthor-and-louise-bourgeois-var-d-norway/17052538 >.	285
Imagen 97 e imagen 98: Haegue YUNG (2008): <i>Series of Vulnerable arrangements - Shadowless Voive over Three</i> , en <i>Desigualdad simétrica</i> , Cat. Exp. (2009), Bilbao: Sala Rekalde Aretoa, pág. 341.	290
Imagen 99 e imagen 100: Haegue YUNG (2009): <i>Series of Vulnerable Arrangements - Voice and Wind</i> , Pabellón de Corea, 53. ^a Bienal de Venecia, en <i>Desigualdad simétrica</i> , Cat. Exp. (2009), Bilbao: Sala Rekalde Aretoa, págs. 343 y 345.	291
Imagen 101 e imagen 102: Vista de una habitación de Sadong 30, con estrellas, poliedros y maclas poligonales de papel dispersos por el suelo o colgados del techo. Patio con terraza cubierta, dos detalles, en <i>Desigualdad simétrica</i> , Cat. Exp. (2009), Bilbao: Sala Rekalde Aretoa, págs. 169 y 170.	293
Imagen 103: AMBASZ: La entrada es señalada por un baldaquín de tres columnas que sustentan un limonero, en ARCHER, J. B.: <i>Follies. Arquitectura para el paisaje de finales del siglo XX</i> , Cat. Exp. (1984), Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, págs. 34-37.	295
Imagen 104: AMBASZ. Montaña, diagonal, agua, poza, masa de vapor suspendida y arco iris, en ARCHER, J. B.: <i>Follies. Arquitectura para el paisaje de finales del siglo XX</i> , <i>op. cit.</i>	296
Imagen 105: AMBASZ: Sección del terreno, pabellón, montaña, pliegue y vapor, en ARCHER, J. B.: <i>Follies. Arquitectura para el paisaje de finales del siglo XX</i> , <i>op. cit.</i>	296
Imagen 106 e imagen 107: <i>Heart & Gate</i> , en KASTNER, Jeffrey y WALLIS, Brian (1998): <i>Land Art And Enviromental Art</i> , Londres, Nueva York: Phaidon Press Limited, págs. 70 y 71.	301

Imagen 108: <i>Transborderline</i> (2000), Roma, en GALOFARO, Luca (2003): <i>Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo</i> , Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pág. 104.	304
Imagen 109: <i>La casa como territorio. Sistemas de adherencia</i> (2009). Papel, grafito. 30 x 30 x 30 cm.	313
Imagen 110: El territorio como discurso. Paisaje de textos. (2009). C. LAMÚA.	313
Imagen 111: <i>Hueco y camuflaje</i> (2012): una cama en las montañas Dolomitas. C. LAMÚA.	314
Imagen 112: Paisaje escondido (2005), C. LAMÚA.	314
Imagen 113: Camino adherido (2006), C. LAMÚA.	314
Imagen 114: <i>Río casa</i> (2008), C. LAMÚA.	314
Imagen 115: Montaña casa (2002), C. LAMÚA.	315
Imagen 116: Imagen de conjunto de la maqueta, C. LAMÚA.	319
Imagen 117: Diferentes perspectivas de la maqueta, C. LAMÚA.	319
Imagen 118: Vista lateral y cenital, C. LAMÚA.	320
Imagen 119: Imágenes de los detalles, C. LAMÚA.	320
Imagen 220: La maqueta en su entorno natural, la orilla del pantano de Mediano, C. LAMÚA.	321
Imagen 221: Vista general del proyecto con el pueblo reconstruido a escala frente a la antigua torre de la iglesia con los Pirineos aragoneses al fondo, C. LAMÚA.	321
Imagen 226: Material soporte, C. LAMÚA.	326
Imagen 227: Tira de cómic 1. Alumno taller.	327
Imagen 228: Tira de cómic 2. Alumno taller.	327
Imagen 229: Tira de cómic 3. Alumno taller.	327
Imagen 230: Distintos tipos de caminos de montaña con distintos grados de visibilidad y precariedad, todos ellos en los Alpes suizos, C. LAMÚA.	342
Imagen 231: Distintos cobijos en la alta montaña, de izq. a drcha.: refugio guardado, refugio libre (ambos en los Alpes suizos) y cabaña de pastor en Zermatt. C. LAMÚA.	343

Imagen 232: Distintos hitos en los caminos, de izq. A drcha.: poste indicador en los Alpes suizos, baliza de madera en el camino de Puerto Viejo, en el Pirineo aragonés y signos en la roca que marcan esta senda de Pequeño Recorrido o PR, C. LAMÚA.	344
Imagen 233: Cordillera de los Pirineos situada entre España y Francia (arriba). Camino de acceso a Puerto Viejo, vertiente sur sobre una imagen de Google Earth (abajo). La línea amarilla marca la frontera de ambos países. Disponible en línea en: < https://maps.google.es/maps?g=puerto+viejo+valla+de+bielsa+españa&1e=utf_8&ei=f9.iu6rukafloax88ocadq&ued=ocacq_auoag >.	347
Imagen 234: Mi abuela Carmen Duaso Vilellas en primer plano, autor anónimo.	352
Imagen 235: Éxodo de la población civil ya en la vertiente francesa. Col de la Gela, abril de 1938, en VV. AA. (2008): <i>La Bolsa de Bielsa. El puerto de hielo</i> , [libro-dvd], Huesca: Diputación de Huesca, pág. 30.	353
Imagen 236: Valle del camino de Puerto Viejo. Cortesía de un montañero.	354
Imagen 337: Antigua placa conmemorativa instalada en 2008, 70 aniversario de la Bolsa de Bielsa, C. LAMÚA.	355
Imagen 238: Subida a Puerto Viejo, cortesía de un montañero.	357
Imagen 239 e imagen 240: Camino de acceso a Puerto Viejo a su llegada, drcha. Y caseta, izq. C. LAMÚA.	357
Imagen 241: Imagen de la carena fronteriza y del lugar de la intervención desde su cara norte, C. Lamúa.	358
Imagen 242: Dibujo vertiente sur de la ubicación, C. LAMÚA.	359
Imagen 243: Dibujo vertiente norte, C. LAMÚA.	359
Imagen 244: Proceso 1, C. LAMÚA.	362
Imagen 245: Proceso 2, C. LAMÚA.	363
Imagen 246: Proceso 3, C. LAMÚA.	364
Imagen 247: Proceso 4, C. LAMÚA.	365
Imagen 248: Proceso 5, C. LAMÚA.	366
Imagen 249: Proceso 6, C. LAMÚA.	367
Imagen 250: Proceso 7, C. LAMÚA.	368

Imagen 251: Proceso 8, C. LAMÚA.	369
Imagen 252: Proceso 9, C. LAMÚA.	370
Imagen 253: Proceso 10, C. LAMÚA.	371
Imagen 254: Proceso 11, C. LAMÚA.	372
Imagen 255: Proceso 12, C. LAMÚA.	373
Imagen 256: Proceso 13, <i>collage</i> , C. LAMÚA.	374
Imagen 257: Proceso 14, C. LAMÚA.	375
Imagen 258: Proceso 15, dibujo. C. LAMÚA.	376
Imagen 259: Perspectiva general, C. LAMÚA.	382
Imagen 260: Planos 1, C. LAMÚA.	384
Imagen 261: Planos 2, C. LAMÚA.	385
Imagen 262: Línea del camino, escultura y carena, dibujo, C. LAMÚA.	386
Imagen 263: Planos 3. Axonometría, C. LAMÚA.	387
Imagen 264: Planos 4. Axonometría de la estructura, C. LAMÚA.	388
Imagen 265: Planos 5. Planta desplegada de la marca horizontal, C. LAMÚA.	389
Imagen 266: Proceso de realización 1, C. LAMÚA., Almudena ARMENTA DEU.	391
Imagen 267: Proceso de realización 2, C. LAMÚA.	392
Imagen 268: Proceso de realización 3, C. LAMÚA., Almudena ARMENTA DEU.	393
Imagen 269: Maqueta cara sur, C. LAMÚA.	394
Imagen 270: Maqueta cara norte, C. LAMÚA.	394
Imagen 271: Maqueta cara oeste, C. LAMÚA.	395
Imagen 272: Maqueta cara este, C. LAMÚA.	396
Imagen 273 e imagen 274: Detalles 1 y 2, C. LAMÚA.	397
Imagen 275 e imagen 276: Detalles 3 y 4, C. LAMÚA.	398
Imagen 276 e imagen 277: Detalles 5 y 6, C. LAMÚA.	399
	481

Imagen 279 e imagen 280: Detalles 7 y 8, C. LAMÚA.	400
Imagen 281 e imagen 282: Detalles 9 y 10, C. LAMÚA.	401
Imagen 283: <i>collage</i> , C. LAMÚA.	402
Imagen 284: Captura de pantalla de la película de Pere PORTABELLA, <i>Die Stille vor Bach (El silencio antes de Bach)</i> . Disponible en línea en: < https://www.youtube.com/watch?v=polmw3ltvj0 >.	404
Imagen 285: Eduardo CHILLIDA (1997): Sin título. Serigrafía para el libro <i>Homenaje a Bach</i> , en BELOUBEK-HAMMER, Anita (1999): <i>Eduardo Chillida. Hommage À Johann Sebastian Bach</i> , Berlín: Kupferstichkabinett Sammlung Der Zeichnungen Und Druck-graphik, pág. 27.	404
Imagen 286: Altavoz de columna, en AUDIOSCAN: <i>Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico La Habitación de Bach</i> , anexo 8, fig. 2.6., pág. 10.	413
Imagen 287: Posición del monitor insertado en la piedra en AUDIOSCAN: <i>Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico a Habitación de Bach</i> , anexo 8, fig. 2.5., pág. 9.	414
Imagen 288: Diagrama del sistema. en AUDIOSCAN: <i>Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico a Habitación de Bach</i> , anexo 8, fig. 2.9., pág. 12.	414
Imagen 289: Ubicación de los altavoces. en AUDIOSCAN: <i>Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico La Habitación de Bach</i> , anexo 8, fig. 4.3., pág. 16.	415
Imagen 290: Simulaciones con el sistema de sonorización para frecuencias de 500 Hz, 1 khz y 2 khz. en AUDIOSCAN: <i>Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico La Habitación de Bach</i> , anexo 8, figs. 4.5, 4.6 y 4.7., págs. 19 y 20.	416
Imagen 291: Detalle anclaje perfiles UPN a la cimentación mediante placas de apoyo, en <i>Memoria Técnica de la arquitecta Celina López Prece</i> .	418
Imagen 292: Pilares y dinteles formados por perfil UPN 100 compuestos por dos UPN de 100 x 100 mm y espesor de 6 mm según croquis de montaje, en <i>Memoria Técnica de la arquitecta Celina López Prece</i> .	419
Imagen 293: Instalación de puesta a tierra de la estructura metálica, en <i>Memoria Técnica de la arquitecta Celina López Prece</i> .	419
Imagen 294: Grapa y muelle para soporte de aplacado de piedra, en <i>Memoria Técnica de la arquitecta Celina López Prece</i> .	420
Imagen 295: Panel fotovoltaico de alta eficiencia Thecnosun, en <i>Memoria Técnica de la arquitecta Celina López Prece</i> .	421

Imagen 296: Acumulador de tecnología AGM CL600F para sistemas fotovoltaicos aislado, en <i>Memoria Técnica de la arquitecta Celina López Prece</i> .	421
Imagen 297. GUILERA, L. (2011): «Qué entendemos por inteligencia», en E. Punset (ed.) (2011): <i>National Geographic España: Cerebro y Emociones</i> (edición especial), vol. 59, núm. 4, Madrid: RBA.	491
Imagen 298. GUILERA, L. (2011): «Qué entendemos por inteligencia», en E. PUNSET (ed.) (2011): <i>National Geographic España: Cerebro y Emociones</i> (edición especial), vol. 59, núm. 4, Madrid: RBA.	492
Imagen 299. GUILERA, L. (2011): «Qué entendemos por inteligencia», en E. PUNSET (ed.) (2011): <i>National Geographic España: Cerebro y Emociones</i> (edición especial), vol. 59, núm. 4, Madrid: RBA.	493
Imagen 300. GUILERA, L. (2011): «Qué entendemos por inteligencia», en E. PUNSET (ed.) (2011): <i>National Geographic España: Cerebro y Emociones</i> (edición especial), vol. 59, núm. 4, Madrid: RBA.	496
Imagen 301: Circuito divergente de la red.	506
Imagen 302: Circuito convergente de la red, en <i>Cuerpo humano, atlas temático</i> (1997), Barcelona: Ed. Idea Books, S. A., pág 69.	506
Imagen 303: Circuito recurrente o reverberante y circuito en paralelo, en <i>Cuerpo humano, atlas temático</i> (1997), Barcelona: Ed. Idea Books, S. A., pág 69.	506
Imagen 304: Diagrama de FRAZZETTO y ANKAR. Disponible en línea en: < http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/19841632 >.	510
Imagen 305: Diagrama del recorrido de una reacción a un estímulo visual, C. LAMÚA.	512
Imagen 306: Bases del proceso de transmisión, vesículas de la sinapsis contenedoras de los neurotransmisores, en PUNSET, Eduardo (ed.) (2011): <i>National Geographic España: Cerebro y Emociones</i> (edición especial), vol. 59, núm. 4, Madrid: RBA, pág. 27.	513
Imagen 307: Cerebro emocional: estructuras del sistema límbico, C. LAMÚA.	515
Imagen 308: Peter COOK (1996): Archigraam. <i>Instant City in a field long elevation I/200 °</i> , en <i>Arquitectura Radical</i> , Cat. Exp. (2002), Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pág. 95.	517
Imagen 309.	521
Imagen 310. Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, portada.	523

Imagen 311: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, índice.	524
Imagen 312: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 1.	525
Imagen 313: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 2.	526
Imagen 314: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 3.	527
Imagen 315: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 4.	528
Imagen 316: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 5.	529
Imagen 317: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 6.	530
Imagen 318: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 7.	531
Imagen 319: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 8.	532
Imagen 320: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 9.	533
Imagen 321: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 10.	534
Imagen 322: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 11.	535
Imagen 323: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 12.	536
Imagen 324: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 13.	537
Imagen 325: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 14.	538
Imagen 326: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 15.	539

Imagen 327: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 16.	540
Imagen 328: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 17.	541
Imagen 329: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 18.	542
Imagen 330: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico <i>La Habitación de Bach</i> . Audioscan, página 19.	543

VII. ABSTRACT

ARTISTIC INTERVENTIONS ON THE TERRITORY: ANOMALOUS PLACES GENERATED BY THE DRIVE OF EMOTIONS

Introduction

In contemporary artistic practices, including Sculpture, one of the basic factors in creating a project is the context of the artwork. In the present research this aspect is observed from the experiences that model its physical, symbolic and emotional shape, and among them, from the presence of an emotional weave which can be relevant enough to be activated as working material. The hypothesis of this research is the concept of place as an emotional situation. Place understood as an affective area where an experience takes place giving way to some emotions that are precisely those which create a sensitive image of that place through its experience.

The line of research is the study of those artistic practices in which the emotional factor is the first criterion of generation to carry out interventions on the territory, acting from and on the connection of the emotional nature that goes over cultural contexts. This line of research enquires on how artwork makes emotions visible, what kinds of emotions artwork deals with, how it contributes to value systems and, therefore, how certain artistic practices build new bonds to the environment in a space, to our own perception and consequently to our own consciousness. All this implies exploring the explicit and sustained drive of emotions as a promoter of creation and as a purpose, that is to say, researching on the emotional experience as prime drive of an artistic experience as well as its primary focus of attention, the object of interest that opens the space of its need and that of its materialization.

Objectives

A specific objective of the research line is getting to know what happens when the purpose of the emotions is incorporated as a founding agent of the artistic project, in the sense that it might lead to reconsider the realizations, experiences and meanings of the artwork. If it

is accepted that Art is a field where emotions are a usual strategy of realization, this research aims to add one more variable, emotions as drive and objective.

Observing the affective states as the primary object of the artistic practices lets us know unique artworks that wish to change the pre-established contexts which lie inside the areas of cultural comfort, and then arousing anomalies, alterations which, precisely due to the fact that they are a priori, achieve in that way a reinterpretation of those contexts: then, the territory, understood as a place of places, that is to say, geographic but also cultural and emotional, changes when harbouring new cartographies of Art and Symbology. In this sense, Sculpture develops proposals that pay attention not only to the quantitative values of space or to the value of use and profitability, but to others that show a knowledge of the specific qualities such as its affective realities as an example.

This research considers then the territory not as a physical space but as a network of relationships where a relevant variable can be found, emotion. In this way, if territory is perceived as a place of action, artwork may develop towards the complexity of the context where it is registered in such a way that the main purpose is not only to define a material shape but a relational shape instead. How can emotions then be changed into a space?, that is to say, how is it possible to create a place which holds and makes visible a latent emotion within, a place that materializes the emotional network of the experience of that space?. The conclusion is that it is possible to create a place able to rebuild the relationship between the individual and his territory, so that among all possibilities, it gets to combine the emotion that it holds and that it materializes in a sensitive core, a sculptural space where said emotion can find its verification and fulfilment.

The title of the thesis, *Artistic interventions on the territory: anomalous places generated by the drive of emotions*, defines the general objective of the research line; on the one hand, the analysis of artworks which, when acting on and from the affective nexus that goes over contexts, gathers up also the pulse of the experience of that place, the geometry of its emotions, shapes, actions and meanings, and at the same time, poses additional new experiences; and on the other, the attainment of a project of artistic intervention that combines these variables.

Content

Due to the complex and cross-cutting nature of emotions, often considered confusing, it involves the careful study of artworks and artists whose emotions become an area of specific interest. Furthermore, it is for this reason that the aim is to undertake an analysis built on the latest research not only concerning Art but also Science and Humanities as essential contributions, given the interdisciplinary and heterodox character of Art. In this sense, stating that there is a long tradition of studying Art from a multidisciplinary perspective, and following the same research track, this research work gives priority to all the Social and Natural Sciences which contribute to clarify the function of emotions both in our body and our life and consequently in the ultimate objective of this study, the production of an artistic artwork which makes emotions its driving force, its material and its topic simultaneously. Subsequently, it is required the study of emotions from their smallest sphere, the brain, increasing its scope of influence towards senses to be able to reach experience and Art, in other words, from the body to the physical, social and cultural environment.

Research on neuroscience is offering a new paradigm where emotions are the new core of human processes, and for that reason, they play an articulating role in this study. Neuroscience is offering content to many other fields of knowledge which are in their way of development from the latest information available, which leads us to reflect also on its use within the scope of Art, since after all these researches may confer scientific legitimacy to what Humanities and Art itself have held within its essential purpose for millennia. If Neuroscience deals with emotional relationships and Science with the relationship between emotions and culture, this are studied in this research under the scope of Antropology, Philosophy, Art History and the so-called Fine Arts.

In this context, the analysis of the concept of territory should be also a means of introduction to the study of evolution of ideas and artistic practices associated to it, taking into account the role of variables such as senses, experience and emotions in our own understanding of space and in our symbolic and material construction of that same territory. This will allow the prospective study of certain contemporary artistic interventions on the territory which I consider to be generated by the drive of emotions.

Results

Emotions are not the space but they refer to a specific place where empirical conditions lie. Moreover, the essential content of a space are the relationships that it enables, a content where certain particular of relationships are held; emotions that map what connects the tangible and specific to its value and at the same time that differentiate meanings.

This makes it possible to consider now that the hypothesis of this research regarding the creation of specific interventions generated by the drive of emotions may be validated if it is able to create a place where individuals and territories are reprocessed, so that among all possibilities, it joins the emotion held in it and materializes it in a sensitive core, a Sculpture Space. An emotion that, when echoing, tunes us in to the territory and creates a particular experience which modulates it through an artistic project.

Although having a prior origin, the first result of this research is the mockup of the *Proyecto Mediano, de cómo hacer ganchillo con el territorio* (*Mediano Project, how to crochet the territory*) – which as well as defining the scale of sculptural space – has worked as a vector to develop the project, through its disclosure in exhibitions, meetings, workshops and conferences, generating a strong dialogue with the social context where it belongs.

The natural territory and its emotional nexus is the axis that underpins the *Proyecto Mediano*, the grounds for this research, to the results of this thesis; *La Habitación de Bach* (*Bach's Room*), an artistic intervention which suggests a provisional emotional room in the mountains, a poignant territory where the intersection of nature and the context of Pyrenees has generated a place in the limits that polarizes the territory due to its symbolic content. In the natural surroundings, where human interactions many times do not turn into material signs, it is the presence of roads that articulates its geometry. *La Habitación de Bach* is a sculptural space in the road to Puerto Viejo that marks the complex character of the whole territory and its identity, creating a liaison among geography, culture, history and the emotions that are solved by Bach's music. A junction of emotions that, through his music, gets to materialize as a deliberate field that arranges the tangible and musical forms through the movement of a line in the space that creates a place.

Conclusion

Emotions are a key factor of our mind and, therefore, of our life. This means that emotion is not the antithesis of reason, not a physiological automatism either or a symptom of pure instinct or unconsciousness, that is to say, it is relevant despite its traditional marginalization. To this end, it is intended to encourage a new cultural paradigm where the processes of emotion and reason are not detached. After all, sensitivity is the strategy that our mind uses where senses shape ways of specific relationships, that is to say, they are not only a way to get to know but also a way of being in reality. The recognition of senses is a rebalancing act within a deteriorated sensory model which has desensualized the relationships with the world, which has derived in its turn in an emotional, experiential and cognitive reductionism. In the geometry of forces that articulate the relationships with space that are born from senses, emotions are a subtle but decisive vector which permeate everything, since they are in the roots of all mental processes.

Art creates a place of convergence between sensitivity and meaning that generates unique ways of relationship rearranging experience, from everyday life to the most unusual, so that it suggests other possibilities of relationship not yet pre-established. In conclusion, Art materializes the sensitivity of relationships that are rearranged this way in a process of transformation, an experience that functions as a strategy of registration in the world and that seizes the factors that come into play in reality to make it more powerful and meaningful. This study deals with interventions able to generate new relationships on that territory when having an impact not only in its physical shape but also on its emotional and symbolic shape and that when acting on senses, experiences and emotions are also able to create new meanings.

If the creation of a place on the territory contains the relationships within it, this territory is not the site of the artwork but its interlocutor, so that this artwork acts as a mediation system to produce new relationships that affect both its material and intangible shape. If the emotional shape is a part of this process, the routine of the spaces of use, production and consumption are altered accurately.

An artistic intervention generated from the emotional nexus of territory creates a sensitive core where these emotions find a material stability and confirmation, and at the same time

clarifying and activating its latent sense. This way, the actual intervened place reprocesses the relationships between subjects and objects through the bond of emotions produced there to join again the territory to which they belong now transformed because that way they contain a place which is already an emotion.

VIII. ANEXOS

Anexo 1: La evolución en las nociones de inteligencia¹

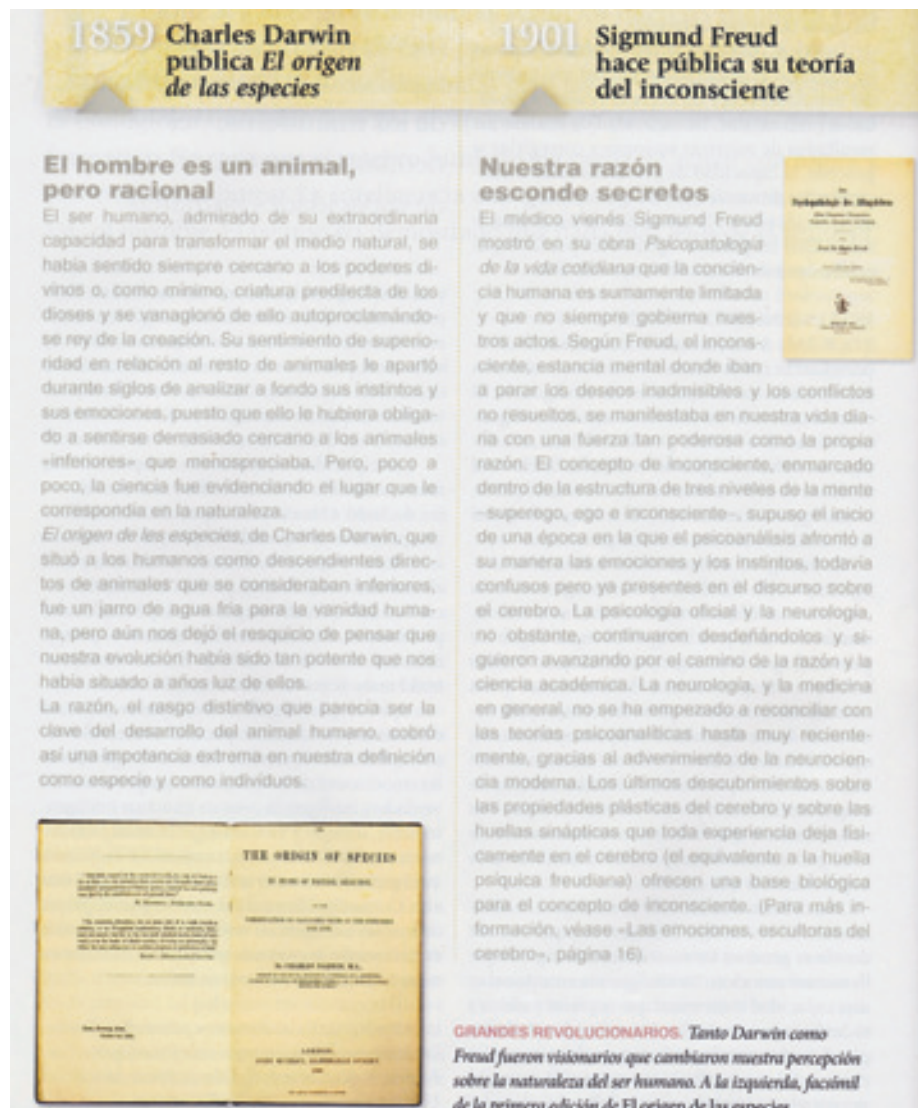


IMAGEN 297: GUILERA, L. (2011): «Qué entendemos por inteligencia», en E. Punset (ed.) (2011): *National Geographic España: Cerebro y Emociones* (edición especial), vol. 59, núm. 4, Madrid: RBA.

¹ GUILERA, L. (2011): «Qué entendemos por inteligencia», en E. PUNSET (ed.) (2011): *National Geographic España: Cerebro y Emociones* (edición especial), vol. 59, núm. 4, Madrid: RBA.

1905 Alfred Binet crea el test de Cociente Intelectual (CI)

Fe ciega en la inteligencia

La primera aproximación histórica a una medida de la inteligencia la hallamos en el test de Cociente Intelectual (CI) desarrollado por el pedagogo y psicólogo francés Alfred Binet en 1905. El Ministerio de Instrucción Pública de Francia, interesado en mejorar el rendimiento de sus inversiones en educación, le encargó una medición psicométrica de los escolares franceses con el fin de separarlos en aulas distintas según su capacidad de aprendizaje. Binet elaboró un test de desarrollo grupal que medía el rendimiento intelectual de un niño en la resolución de ítems que previamente había resuelto el 50 % de un grupo paralelo de la misma edad. En función del resultado, se le ponía el test de la edad inmediatamente superior o inmediatamente inferior, y así sucesivamente hasta hallar su edad intelectual. El cociente entre la edad intelectual y la edad cronológica multiplicado por 100 era el Cociente Intelectual. La herramienta de los tests de desarrollo grupal inventada por Binet fue el catalizador de sucesivos tests para medir las capacidades cognitivas de los individuos en relación a su grupo de pertenencia. En 1921 Edwin G. Boring, director del laboratorio de psicología de la Universidad Harvard, tomando la parte por el todo, pronunció su famosa frase: «inteligencia es lo que miden los tests de inteligencia». Durante nueve décadas los gabinetes de psicólogos identificaron «inteligencia» con el CI.

EL MALETÍN DE RAVEN. Los primeros tests de Raven se llevaban a los centros escolares en equipajes como el de la fotografía. Este ejemplar se conserva en el Crichton Museum, en Dumfries (UK).

1938 El test de Raven: test de matrices para eliminar lenguaje

El análisis y la lógica como medida universal

En 1938 el doctor John Raven introdujo su test de matrices progresivas para eliminar el requerimiento de conocimientos lingüísticos previos. Consiste en una batería de gráficos simples organizados en filas y columnas en los que está ausente el último elemento de la matriz y se proponen varias figuras posibles para completarlo. El individuo debe hallar la relación que establece la progresión de los gráficos y deducir cuál es el siguiente. A partir de Raven, aparecieron diversos tests de inteligencia que introdujeron elementos gráficos. Todos ellos estaban formados por pruebas que medían distintos factores cognitivos, según el criterio particular de cada autor. A partir de la década de 1940, los tests de Weschler para medir la inteligencia de los adultos (WAIS) fueron los más aceptados y los que fueron mejor transportados a los distintos países. Actualmente siguen siendo válidos si clarificamos que únicamente miden la llamada inteligencia analítica o académica, es decir, la capacidad de aprendizaje bajo los sistemas de enseñanza tradicionales.



CEREBRO Y EMOCIONES 63

IMAGEN 298: GUILERA, L. (2011): «Qué entendemos por inteligencia», en E. Punset (ed.) (2011): *National Geographic España: Cerebro y Emociones* (edición especial), vol. 59, núm. 4, Madrid: RBA.

1968 Ulrich Neisser
promueve la nueva
Psicología Cognitiva

1973 Howard Gardner
acaba con la
inteligencia única



Un cerebro a imagen y semejanza del ordenador

En 1968, el psicólogo estadounidense de origen alemán Ulrich Neisser publicó su libro *Psicología cognitiva*, obra fundacional de esta nueva disciplina. Se basó en la metáfora del ordenador electrónico. Definió la inteligencia como la capacidad de adquisición y procesamiento de la información. Desde el punto de vista cognitivista, la inteligencia está basada en el acceso a estrategias de tratamiento de la información. Para los psicólogos reduccionistas, como Jensen o Eysenck, la inteligencia era innata y dependía exclusivamente del funcionamiento neuronal y de las propiedades de bajo nivel del sistema nervioso y de la fisiología del neocórtex y podía ser medida indirectamente con variables tales como el «tiempo de reacción» y la «velocidad de proceso» del sistema nervioso central. Remitiéndonos a la metáfora del ordenador electrónico, ignoraban la importancia que tiene el software para sacar el provecho adecuado del hardware.



La rebelión de las inteligencias múltiples

En 1973 Daniel Kahneman y Amos Tversky desarrollaron la denominada teoría de las perspectivas, según la cual los humanos cuando nos hallamos en entornos de incertidumbre tomamos decisiones que se apartan de los principios básicos de la aplicación racional de la probabilidad. Este tipo de decisiones, que ellos denominaron «atajos heurísticos», pusieron en evidencia que muchas de nuestras decisiones supuestamente racionales están sesgadas por componentes emocionales. Diez años después, el psicólogo estadounidense Howard Gardner afirmó que un conjunto de habilidades mentales puede considerarse una inteligencia cuando posee una serie de indicadores de tipo biológico, cognitivo, neurocientífico y antropológico desarrollados a lo largo de su obra. Para Gardner inteligencia es un conjunto de capacidades que permiten a un individuo resolver problemas o fabricar productos valiosos en su entorno cultural. Bajo su prisma, existe un mínimo de ocho o más inteligencias múltiples: la lingüística, la lógico-matemática, la espacial, la musical, la corporal y cinética, la intrapersonal, la naturalista y la existencial. La teoría de Gardner derribó la autoritaria figura de la inteligencia única, analítica, académica y racional, y defendió por primera vez que había otras habilidades indispensables y complementarias a la cognitiva para definir la inteligencia.

PROCESADORES DE INFORMACIÓN. La eclosión de la tecnología informática influyó en la visión psicológica del ser humano. El cerebro, según la psicología cognitiva, no era más que un conductor, más o menos eficiente, de datos.

1990 Salovey y Mayer rescatan a las emociones del olvido

La inteligencia emocional conquista el mundo

En 1990, los norteamericanos Peter Salovey y John D. Mayer advirtieron que habíamos olvidado el factor principal que condiciona nuestra adaptación al mundo: las emociones. Fueron los primeros en definir el concepto de inteligencia emocional: «La inteligencia emocional implica la habilidad de percibir, valorar y expresar las emociones de forma precisa; la habilidad de acceder y/o generar sentimientos cuando éstos contribuyen al pensamiento; la habilidad de entender la emoción y el saber emocional; y la habilidad de regular las emociones para fomentar el crecimiento emocional e intelectual». En 1995, el portugués Antonio Damasio expuso en *El error de Descartes* que sus hallazgos sobre los «marcadores somáticos» (variaciones fisiológicas del cuerpo provocadas automáticamente por las emociones antes de que la mente obtenga conciencia de ellas) demuestran que las decisiones racionales provienen de las emociones y las emociones, a su vez, de los sentidos corporales.



EL HOMBRE QUE ACABÓ CON DESCARTES. En 1995, el neurocientífico portugués Antonio Damasio, con su teoría de los marcadores somáticos, acabó con el dualismo entre cuerpo y mente establecido por el filósofo René Descartes en el siglo XVII.

2006 Daniel Goleman avanza con la inteligencia social

De animales racionales a animales sociales

En 1995 el periodista estadounidense Daniel Goleman, que también había cursado la carrera de psicología, reunió en su libro *Inteligencia emocional* los conocimientos que los científicos como Salovey y Mayer o Antonio Damasio habían adquirido en los últimos años acerca de la relevancia de las emociones en el comportamiento. La enorme popularidad que consiguió su obra manifiesta a las claras que a la sociedad contemporánea le urgía esta toma de conciencia de su realidad emocional. Desde entonces nuestra definición de inteligencia ha cambiado radicalmente. Ya no podemos entender la razón sin la influencia de las emociones, del mismo modo que ya no podemos imaginar al ser humano y su cerebro de forma aislada del entorno y de sus relaciones con los demás. Goleman siguió abriendo camino en este sentido con la publicación en 2006 de *Inteligencia social*. La inteligencia social se define como la capacidad del individuo de interrelacionarse con éxito con sus congéneres, y una vez más, se apoya en un descubrimiento biológico: nuestro cerebro está dotado de algunos elementos (como las neuronas espejo, que permiten que seamos capaces de sentir empatía) que conducen a definimos como animales sociales por naturaleza. Un cambio prodigioso se ha producido en los últimos 150 años: el que lleva del hombre definido como animal racional en los tiempos de Charles Darwin, al hombre emocional y social de la actualidad. □

Anexo 2: Correspondencia con Lisa Nilsson²

Email 1: 25 de marzo de 2013: algunas preguntas sobre arte desde España. Carmen Lamúa

Hola Lissa, aquí carmen lamúa, una artista que está haciendo una tesis sobre escultura y emociones en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, España.

Buscando conexiones entre arte y ciencia, encontré tu trabajo (<http://pharmakon.me>) Me encanta tu «Angelico», ¿qué hay dentro de la cabeza de un ángel? —material humano—

Ahora estoy escribiendo sobre cómo la neurociencia habla de nosotros y qué es lo que los artistas están haciendo con ello, es por esto que contacto contigo para preguntarte si puedo incorporar tu obra a mi investigación académica.

En ese caso, estaré muy contenta, y añadiré por supuesto tu nombre y todo el resto de información.

Si te interesa, podrías explicarme también lo que quisieras acerca del uso de materiales científicos o cualquier cosa que describa con exactitud tu propuesta artística.

No quiero abusar, pero si la idea te gusta, sería mejor usar una imagen en alta definición (debo de imprimir la tesis en 2014)

Un saludo cordial,
Carmen

Email 2: 26 de marzo de 2013. Lisa Nilsson

Hola Carmen,

Gracias por escribirme y por tu interés en mi trabajo.

Estás más que invitada a usar la imagen «Angélico» en tu tesis. La he compartido contigo en una carpeta llamada «Angelico and Male Pelvis II» via Dropbox. La carpeta incluye imágenes enteras y tomas de detalle ambas en alta y baja resolución.

Aquí hay algunos resúmenes de entrevistas previas que podrían ser usados por ti. Sé que es un poco disperso. Estaré contenta de contestarte las preguntas concretas que debes de tener o de ayudarte a reformular algo de ello que pueda dirigirse más directamente a tu tesis.

Saludo,
Lisa

Un muy general resumen sobre el trabajo:

Las piezas de mi «Tissue Series» (series de tejidos) están hechas con papel de mora japonés y los cantos dorados de libros viejos. Están contruidos con la técnica de

² Traducción propia del inglés.

enrollar y dar forma a estrechas tiras de papel llamada quilling o filigrana de papel. El quilling fue usado por primera vez por monjas y religiosos del renacimiento que se dijeron que debían de hacer un uso artístico de los cantos dorados de las biblias gastadas, y más tarde por las mujeres del siglo XVIII que hicieron un uso artístico de su gran cantidad de tiempo libre. Encuentro el quilling exquisitamente satisfactorio para representar el densamente apretado y adorable paisaje interno del cuerpo humano en una sección transversal.

Cómo empecé

Estaba haciendo assamblages de cajas (están en mi web lisanilssonart.com bajo el nombre de «Boxes») esto me capacitó para incorporar algunos materiales y técnicas diferentes en un trabajo de arte individual. Siempre alerta a experimentar con cualquier cosa interesante encontré una pieza de quilling de arte religioso en una tienda de objetos de 2ª mano. Inspirada por esta pieza, hice algunas pequeñas, abstractas y las incluí en un assamblage. Disfruté la manera en la que podía hacer pequeñas unidades enrolladas de tiras de papel y luego encerrarlas en un círculo con una tira adicional para así apretar y dar forma a una nueva composición. También, podía crear una «cavidad» y rollos apretados dentro hasta que estuvieran llenos. Alrededor de esta época un amigo me envió un link de una imagen con una fotografía coloreada a mano de una sección coronaria de un torso de un viejo libro de texto francés sobre anatomía. Vi las formas y las texturas y estuve experimentando con mis pequeñas piezas abstractas de quilling en esta imagen y llegó a ser el punto de partida de mi primera sección anatómica con papel. Estuve intentando incluirla en una assamblage, pero la escala era demasiado grande y necesitaba ejecutarse por separado. Empecé a investigar con más imágenes de secciones transversales y el trabajo fue desarrollándose hasta aquí. Siento que la fragilidad del papel que uso y lo intrincado de la técnica del quilling son idealmente adecuados para representar anatomía.

Inspiración

Encuentro que me inspiran igualmente los objetos de arte religiosos (mayormente relicarios) y los objetos científicos (modelos anatómicos y muestras). Me gustan mis trabajos acabados por merodear en algún lugar entre un relicario y una muestra científica y para este fin empleo papel dorado para describir los huesos (y el halo de «Angelico») e ir hacia un periodo en el que haga recintos para los trabajos acabados que creen una atmósfera preciosista y reverencial.

Estoy inspirada, estéticamente, por la imaginería y los objetos científicos. Mi aproximación al trabajo es un «juego científico»... uso pinzas y bisturís y pretendo ser una cirujana de vez en cuando, pero sin ninguna responsabilidad intensa con la cosa real para la que no soy adecuada.

A menudo trabajo con imágenes del Visible Human Project (proyecto humano visible), un archivo detallado de imágenes de secciones de la National Library of Medicine (biblioteca nacional de medicina). Las imágenes son bellas, complejas, detalladas, gráfica y esteticamente convincentes. Desde el punto de vista del diseño me han

hecho quedarme comprometida e interesada por trabajar con temas anatómicos por años.

Email 3: 26 de marzo de 2013. Carmen lamúa

Hola Lisa,

Las imágenes que me has enviado son perfectas y puedo trabajar muy bien con ellas y con tus palabras también.

Estoy escribiendo algo como esto acerca de tu trabajo:

«su relación con la neurociencia como material artístico es una curiosidad fascinada sobre el cuerpo humano, un interés que como ella misma explica le inspira emociones con una carga espiritual que es con la que crea una atmósfera preciosista y reverencial. No se trata de una mirada analítica o aséptica del cuerpo humano como simple objeto sino como un detallado y sorprendente fenómeno, es una mirada en la que están equilibrados la descripción y el relato con sentido.»

¿estás de acuerdo?

Bueno, una cosa que me gustaría preguntarte es sobre si la precisión extrema es (tal y como parece) absolutamente descriptiva, en el sentido de que cualquiera pueda aprender/disfrutar las estructuras internas, o quizá es que lo que tu prefieres es la sugestión de una sensación.

¿piensas que tú estás trabajando dentro de la neurocultura o esto es solo una etiqueta para ti? ¿sientes que formas parte de una corriente del conocimiento?

Y otra más, puede que más personal, es sobre si este carácter religioso es algo significativo sobre nuestra naturaleza o solo una manera de mostrar tu trabajo. Esto me interesa porque estoy pensando sobre los tradicionales vínculos entre ciencia—religión—arte (tan solo dejo volar las ideas) y la división contemporánea quizá ahora en el fin de un proceso, no sé.

carmen

pd: ¿sabes que la pintura de fra angelico está en el museo del prado de Madrid?

Email 4: 27 de marzo de 2013. Lisa Nilsson

Hola Lisa, qué bien!

Hola Carmen

Las imágenes que me has enviado son perfectas y puedo trabajar muy bien con ellas y con tus palabras también.

Oh bien, encantada de escuchar esto.

Estoy escribiendo algo como esto acerca de tu trabajo:

«su relación con la neurociencia como material artístico es una curiosidad fascinada

sobre el cuerpo humano, un interés que como ella misma explica le inspira emociones con una carga espiritual que es con la que crea una atmósfera preciosista y reverencial. No se trata de una mirada analítica o aséptica del cuerpo humano como simple objeto sino como un detallado y sorprendente fenómeno, es una mirada en la que están equilibrados la descripción y el relato con sentido.»

¿estás de acuerdo?

Sí, pienso que estoy inclinada mayormente hacia lo formal. Hago mi trabajo sobre aquello que se enfrenta a mí estética y formalmente (forma, color, textura, diseño).

Bueno, una cosa que me gustaría preguntarte es sobre si la precisión extrema es (tal y como parece) absolutamente descriptiva, en el sentido de que cualquiera pueda aprender/disfrutar las estructuras internas, o quizá es que lo que tu prefieres es la sugestión de una sensación.

¿piensas que tú estás trabajando dentro de la neurocultura o esto es solo una etiqueta para ti? ¿sientes que formas parte de una corriente del conocimiento?

Trato de ser precisa en mis descripciones anatómicas... lo mejor que puedo dentro de mis limitadas habilidades. Para este fin habitualmente miro dos o tres imágenes para cada pieza y como mínimo una que etiquete las estructuras anatómicas específicamente. Mi objetivo no es tener el alto estándar de un ilustrador médico, me veo a mi misma principalmente como una escultora, pero prefiero no molestar a alguien que conozca lo que está mirando.

No estoy segura lo que significa «trabajar en la neurocultura» y ser «parte de una corriente de conocimiento».... Intentaré contestarte si lo reescribes.

Y otra más, puede que más personal, es sobre si este carácter religioso es algo significativo sobre nuestra naturaleza o solo una manera de mostrar tu trabajo. Esto me interesa porque estoy pensando sobre los tradicionales vínculos entre ciencia-religión-arte (tan solo dejo volar las ideas) y la división contemporánea quizá ahora en el fin de un proceso, no sé.

La influencia religiosa, para mí debe de hacerse con la manera de mostrar el trabajo. Para expresar el sentido de lo preciosista y reverencial del interior del cuerpo. Y también un modo de trabajar que es entregado, lento, meticuloso, afectuoso. Pienso en las monjas que hacían relicarios y en los monjes que elaboraban manuscritos iluminados. Tengo curiosidad sobre la conexión entre religión y ciencia, como otros lo miran y como ha existido históricamente, pero no lo suficientemente interesada para proseguir en esta línea de autorreflexión. Estaría encantada de leer lo que otros dicen sobre ello.

He escuchado que específicamente la evolución de la anatomía, está llena de encuentros entre ciencia y religión.

Encontré relicarios especialmente interesantes e inspiradores. Que ellos contuvieran restos (esencialmente muestras) que eran glorificadas, convertidas en especiales y

preciosas por la cuidado generoso de su contenedor. Me gusta la idea de imbuir con pequeños retales objetos físicos con cuidado. El trabajo que hice como preámbulo de la «Tissue Series» estuvo largamente en esta sensibilidad. El trabajo se llama «Boxes» en mi web. En este trabajo, mantengo que es la atención lo que es exaltado (y que se puede aplicar sobre *cualquier cosa*) no el objeto en sí mismo.

Gracias por tu generosa ayuda y por tu trabajo. Espero no haber sido demasiado pesada o aburrida, de verdad (puedes contactar conmigo cuando quieras o cuando puedas).

Has sido considerada aunque provocadora, gracias!
saludos cordiales
lo mejor para ti,
Lisa

pd: ¿sabes que la pintura de fra angelico está en el museo del prado de Madrid?
Es la «Anunciación del Angel» me parece que está en Detroit – en el Detroit Institute of Arts.
<http://www.dia.org/object-info/eb118b14-36e4-4c51-a998-2f8a0877400b.aspx>

Email 4: 28 de marzo de 2013. Carmen Lamúa

Hola Lisa,
me gusta la sencillez con la que hablas. Especialmente cuando explicas el ritmo lento del «pensamiento meticuloso» con el que trabajas.
Creo que es algo muy interesante tu respeto por —la atención— en sí misma (más ahora, en esta sopa de imágenes impacto en la que vivimos)

Bien, en relación a la neurocultura: se trata de algunos artículos que he leído, en los que algunos científicos dicen que hay algo nuevo en nuestra cultura debido a la presencia de la neurociencia. Dicen que esta neurocultura es el campo de conexiones entre ciencia, arte, cultura general y sociedad. Como si la neurocultura fuese algo como una «caja nueva» bien definida (no se´, pero las relaciones entre arte—ciencia son muy antiguas, puede ser que la diferencia sea la difusión, el uso, y la conciencia de que es necesario un debate público/social)

No es una cuestión esencial, pero te lo pregunto porque parece que algunos artistas contemporáneos trabajan en este sentido de un modo consciente. Eso es todo.

Más cosas: no conozco tu «Annuciatory Angel», para mi, «La Anunciación» de Fra Angelico siempre fue la del museo del prado. Deberías disfrutar de esta:
<http://www.museodelprado.es/colección/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-anunciacion/>
gracias de nuevo y los mejores deseos,
Carmen

Hola Lisa,

Hola Carmen

Es realmente un placer leerte, me gusta mucho la sencillez con la que hablas.

Gracias!

Especialmente cuando explicas el ritmo lento del «pensamiento meticuloso» con el que trabajas.

Creo que es algo muy interesante tu respeto por —la atención— en sí misma (más ahora, en esta sopa de imágenes impacto en la que vivimos)

Encuentro la idea convincente

Bien, en relación a la neurocultura: se trata de algunos artículos que he leído, en los que algunos científicos dicen que hay algo nuevo en nuestra cultura debido a la presencia de la neurociencia. Dicen que esta neurocultura es el campo de conexiones entre ciencia, arte, cultura general y sociedad. Como si la neurocultura fuese algo como una «caja nueva» bien definida (no sé, pero las relaciones entre arte-ciencia son muy antiguas, puede ser que la diferencia sea la difusión, el uso, y la conciencia de que es necesario un debate público/social)

Ah, ya veo, esto es algo en lo que no había caído, pero que quizá debería mirar

No es una cuestión esencial, pero te lo pregunto porque parece que algunos artistas contemporáneos trabajan en este sentido de un modo consciente. Eso es todo.

Más cosas: no conozco tu «Annuciatory Angel», para mi, «La Anunciación» de Fra Angelico siempre fue la del museo del prado. Deberías disfrutar de esta:

<http://www.museodelprado.es/colección/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-anunciacion/>.

qué pintura más bonita! Acabo de bajarme la imagen en alta resolución del link que me has enviado. Me hace sentir ganas de volver a pintar!

y en relación a la investigación artística, no te preocupes por el español, espero no haber ido demasiado lejos con las palabras y haber trabajado bien las imágenes (realmente prefiero pensar eso) (en cualquier caso tienes un pequeño resumen en inglés en la pág. 5)

ah, gracias por puntualizar esto, le echaré otro vistazo

gracias de nuevo y los mejores deseos,

muchas gracias, espero que tu tiempo de escritura sea agradable y satisfactorio lo mejor,

Lisa

Anexo 3: Listado de 101 emociones del círculo emocional

1- Abandono 2- Afecto 3- Alegría 4- Alivio 5- Amor 6- Ansiedad 7- Aprecio
8- Asco 9- Atracción 10- Ausencia 11- Belleza 12- Bienestar 13- Bondad 14- Caos
15- Certeza 16- Claridad 17- Cólera 18- Confianza 19- Confusión 20-Crueldad
21- Culpa 22- Deber 23- Debilidad 24- Desafecto 25- Desasosiego
26- Desconfianza 27- Deseo 28- Desprecio 29- Devastación 30- Diversión
31- Divino 32- Dolor 33- Duelo 34- Egoísmo 35- Empatía 36- Entusiasmo
37- Envidia 38- Escalofrío 39-Esperanza 40- Exclusión 41- Extrañamiento
42- Familiaridad 43- Falsedad 44- Fatiga 45- Fascinación 46- Fealdad
47- Felicidad 48- Fuerza 49- Frustración 50- Gratitud 51- Hartazgo 52- Horror
53- Incertidumbre 54- Indiferencia 55- Infelicidad 56- Ira 57- Insatisfacción
58- Lástima 59- Lealtad 60- Liberación 61- Llanto 62- Maldad 63- Malestar
64- Maltrato 65- Masoquismo 66- Miedo 67- Odio 68- Orgullo 69- Oscuridad
70- Pasión 71- Paz 72- Peligro 73- Perdón 74- Pereza 75- Pertenencia
76- Perversión 77- Placer 78- Poder 79- Quietud 80- Rabia 81- Resignación
82- Risa 83- Sadismo 84- Satisfacción 85- Sensualidad 86-Serenidad
87- Soberbia 88- Soledad 89- Sorpresa 90- Sublime 91- Sufrimiento 92- Sumisión
93- Tentación 94- Traición 95- Tristeza 96- Turbación 97-Vergüenza 98-Vértigo
99-Voluptuosidad 100-Voracidad 101-Vulnerabilidad

Anexo 4: Glosario de términos de neurociencia

Circuitos neuronales: Existen en el sistema nervioso humano circuitos predeterminados como son los que se activan cuando hay un cierto tipo de estimulación que provoca siempre una misma respuesta, por ejemplo, la de un pinchazo en el dedo que nos obliga a retirar la mano. En este caso, se trata de los llamados *actos reflejos*, que no son sino caminos preestablecidos que siguen los impulsos nerviosos para provocar respuestas automáticas, que en la mayoría de los casos tienden a proteger al organismo o a ejecutar respuestas que garanticen su integridad y pervivencia con la suficiente celeridad, sin recurrir a la intervención del neocórtex y, por lo tanto, de la conciencia o la voluntad.

Salvo el caso comentado, los circuitos neuronales pueden ser *divergentes*, cuando cada rama en que se divide un axón de una neurona está en contacto con dos o más neuronas y se comporta entonces como un circuito amplificador; y *convergentes*, si atendemos a las terminaciones nerviosas que recibe cada neurona. En el primer caso, se hace posible una amplia respuesta frente a estímulos localizados, mientras que, en el segundo, se permite una misma respuesta frente a estímulos muy diverso

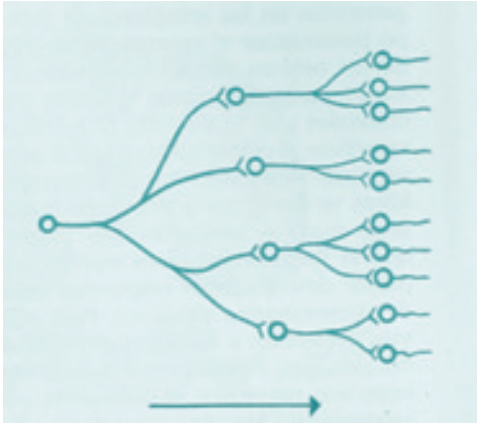


IMAGEN 301: Circuito divergente de la red.

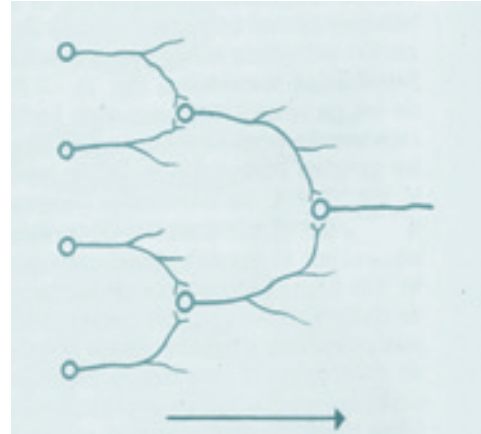


IMAGEN 302: Circuito convergente de la red.

También son frecuentes otro tipo de circuitos en los que las conexiones entre dos neuronas son recíprocas, de manera que la corriente nerviosa recorre una y otra vez el mismo circuito, son los llamados *circuitos recurrentes*. Los circuitos *en paralelo* obligan a cierto número de neuronas a descargar repetidas veces en respuesta a un solo estímulo.

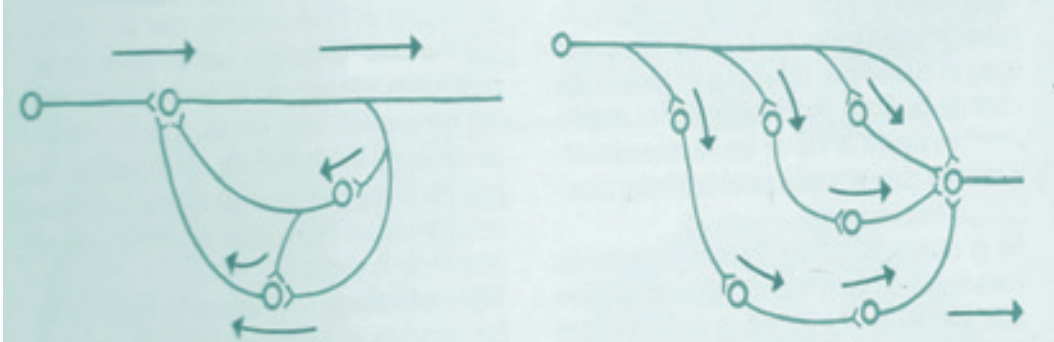


IMAGEN 303: Circuito recurrente o reverberante y circuito en paralelo.

Hipótesis evolutiva del cerebro: el denominado cerebro emocional se centra en el sistema límbico, un área descrita por Paul MacLean³ a partir de la que más adelante planteó la

³ Médico y neurocientífico, Paul MacLean (1913-2007), describió el sistema límbico en 1952, para luego ampliar su contexto estructural con la hipótesis evolutiva del cerebro en 1970. Si bien más adelante esta teoría será cuestionada, ha significado el punto de partida para nuevas investigaciones. Paul Mac Lean consideró que nuestras emociones, al contrario que nuestros pensamientos, son difíciles de entender precisamente por las diferencias estructurales entre el neocórtex, donde se encuentra el centro del pensamiento, y el hipocampo,

hipótesis del cerebro triple, un paradigma muy influyente en la neurociencia actual, y que afirma que nuestro cráneo contiene no uno, sino tres cerebros distintos correspondientes a distintas fases del proceso evolutivo⁴, tres cerebros que se pueden considerar como sedimentos arqueológicos conectados a través de fibras nerviosas, pero que se diferencian entre sí por tener cada uno de ellos capacidades propias, y que son:

- El cerebro neocortical, también llamado neo-mamífero que corresponde a la estructura del neocortex. El más reciente evolutivamente hablando, encargado de los procesos racionales y que tiene un papel clave en la percepción sensorial, el pensamiento consciente, el lenguaje, la imaginación, el juicio, la decisión y la generación de órdenes motrices.
- El cerebro límbico o paleo-mamífero, que interviene en el aprendizaje, la atención, la memoria y los instintos sexuales, y es la parte más involucrada en la mediación de emociones como el placer, el miedo o la agresividad, por ello también se lo considera como una de las claves de la personalidad y la conducta.
- El cerebro reptil o cerebro primitivo, que corresponde a la parte más instintiva del cerebro que se encarga de la supervivencia, las reacciones automáticas y los procesos fisiológicos.

Huella sináptica: es la consecuencia de un estímulo que ha activado una primera red neuronal, que contiene una experiencia, idea o emoción pero también nuevas informaciones que son las que desencadenan esa huella. Es decir, cada vez que se activa esa red y no otra, se refuerzan las conexiones a largo plazo entre las neuronas que la forman. Pero como existe nueva información, se activa la posibilidad de la neuroplasticidad:

elemento fundamental del sistema límbico, cuya estructura celular hace que sea poco eficaz como analizador, en comparación con el primero.

⁴ Se entiende por «evolución» el proceso a través del cual los organismos primitivos han dado lugar a la diversidad actual de especies. Es gradual y continua desde hace 3 000 millones de años. Considerar la teoría del Big-Bang nos puede dar un punto de referencia temporal: hace 14 o 15 000 millones de años (cinco veces el tiempo en el que está en marcha la evolución) el universo estaba contenido en una partícula inicial que por algún motivo explotó y generó un universo en expansión constante hasta el día de hoy.

«[L]as neuronas mantienen en todo momento su capacidad de modificar la eficacia con la que se transmite la información»⁵.

Bajo este principio, las redes pueden ser transformadas, según la transferencia de información se produzca o no, es decir, según los contactos entre neuronas a través de la sinapsis. Un proceso en el que se produce la liberación de neurotransmisores, una sustancia que facilita o inhibe la acción de la célula receptora, en un intercambio de señales químicas y eléctricas entre las dos neuronas en contacto. Una vez que el circuito entre ambas se ha creado —se ha facilitado el intercambio de información— su comunicación será más fácil en adelante porque se duplicarán los puntos de contacto entre ellas, esto es, si la primera vez se crea un puente sináptico, la segunda se activan dos.

Neocortex: es un manto de tejido nervioso formado básicamente por sustancia gris, una materia gelatinosa configurada por repliegues y circunvalaciones. Su grosor es de 2 mm o de seis neuronas de espesor. Si se extendiese ocuparía una superficie de 2500 cm², lo que corresponde a cuadrado de 50 cm de lado. Ocupa el 76 % del volumen del cerebro y no lleva en el hombre más de un millón de años. Como decíamos, se le llama cerebro racional porque es el asiento principal del registro de lo simbólico y del pensamiento consciente. En él además se reciben y analizan los estímulos captados por los órganos sensoriales, es decir, es aquí donde se procesa su información. Es en esta capa donde se encuentra el soporte de nuestros conocimientos, habilidades y desde donde accedemos a la experiencia acumulada y a los recuerdos. El neocortex tiene diferentes lóbulos o áreas de asociación en cada uno de los dos hemisferios, que están separados en superficie por una fisura, pero unidos en profundidad por el cuerpo calloso. Estos hemisferios son el izquierdo y el derecho y parecen ser una especificidad del género humano. Si bien sus diferencias son mínimas, al hemisferio izquierdo se lo vincula con el habla, la escritura, las matemáticas y los procesos lógicos en general, mientras que el hemisferio derecho no sería tanto analítico como integrador y estaría especializado en las sensaciones y sentimientos; estaría más próximo a las facultades artísticas y musicales, y a todas aquellas en las que no participa el lenguaje verbal.

Por otra parte, los lóbulos, tanto del hemisferio derecho como del izquierdo, tienen por función interpretar los mensajes que reciben —impulsos del sistema límbico y de otras zonas

⁵ MAGISTERTTI, P. y ANSERMET, F. (2011). *op. cit.*, pág. 18.

de la corteza— y acumular la experiencia sensorial anterior y comparar ambos entre sí. Las áreas corticales sensoriales son la visual, auditiva, olfativa, gustativa y somestésica. Los lóbulos más conocidos son los cuatro cuyos nombres corresponden con los de la estructura ósea que los recubre, y son: 1- el lóbulo frontal o el área desde la que se controla el movimiento de los músculos del cuerpo, y que está asociado a funciones ejecutivas como son el autocontrol, la planificación, el razonamiento y el pensamiento abstracto; 2- el lóbulo temporal, que es el área donde se asocia el sonido, el lenguaje, la memoria y el aprendizaje; 3- el lóbulo parietal, que corresponde al tacto; 4- el lóbulo occipital, que es el área donde se elabora lo visual. A ellos se les debe sumar el lóbulo de la ínsula, el lóbulo orbifrontal y el lóbulo occipitotemporal. En la coordinación de las funciones superiores intervienen muchas partes del sistema nervioso, cada una de las cuales recluta influencias de muy diverso tipo que, de este modo, son expresadas a través del comportamiento del individuo. Por ejemplo, la acción de articular palabras que expresen una idea requiere la participación de muchos centros superiores, en un proceso complejo y escasamente conocido. De momento se sabe que es en un área del lóbulo frontal donde se coordinan todos los músculos que intervienen en la articulación de las palabras, pero hablar es algo más que una coordinación motora, y en las frases que decimos se reflejan nuestros conocimientos, nuestro estado de ánimo, nuestra capacidad de abstracción, etc., por lo que es claro que sobre los centros superiores de coordinación confluyen impulsos procedentes de las zona común de integración sensorial, de las estructuras relacionadas con la memoria y de los circuitos neuronales relativos al pensamiento.

Neurocultura: Diagrama original, cuya traducción está en la pág. 58, de la relación entre ciencia, arte y público, de Frazzetto y Ankar (2009)⁶. En él se muestra como los conceptos e imágenes de la neurociencia se articulan de diferentes modos para su comprensión pública.

⁶ FRAZZETTO & ANKAR. (2009): «Neurocultura», *Nature Review Neuroscience*, noviembre de 2009. Abstract del artículo científico disponible en línea en: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/19841632>>. Página web del NCBI, National Center For Biotechnology Information, Bethesda (Estados Unidos).

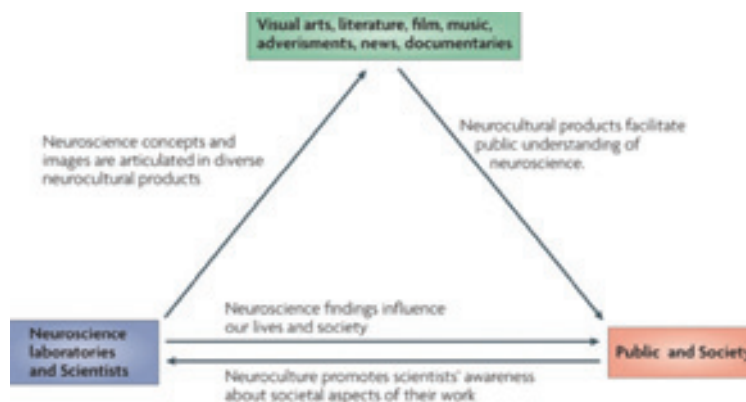


IMAGEN 304: Diagrama de Frazzetto y Ankar.

Neuronas: son unas células cuyo *cuerpo celular* o *soma* tiene la propiedad de originar el llamado impulso nervioso, el cual se propaga con gran rapidez a lo largo de sus prolongaciones, que pueden ser cortas, la llamadas dendritas que se ramifican con profusión haciéndose cada vez más delgadas, o largas, que reciben el nombre de axones y cuyo grosor es casi constante. Los axones relacionados con otras estructuras se constituyen en formaciones más complejas llamadas fibras nerviosas que una vez asociadas entre ellas en diferentes tipos y diámetros constituyen los nervios. Estas fibras nerviosas tienen una propiedad determinante que es la excitabilidad, esto es, la capacidad de adquirir un movimiento vibratorio bajo la acción de un excitante, y a este estímulo prolongado se le llama impulso nervioso. La aplicación de un estímulo adecuado a una neurona produce un cambio local en sus condiciones de reposo que si es suficientemente intenso se propaga a toda la célula. Como toda célula viva, las neuronas están polarizadas, es decir, hay un reparto desigual de las cargas eléctricas entre el interior y las del exterior de la célula, donde es positiva. Todo estímulo eficaz produce en escasos milisegundos una onda eléctrica que es producida por los cambios en la permeabilidad química entre el sodio y el potasio de la célula, lo que constituye el origen del impulso nervioso. La neurona que entra en actividad no descarga un solo impulso nervioso, sino una serie de ellos, todos iguales, y su número depende de la intensidad del estímulo. En definitiva, son ondas eléctricas que viajan a gran velocidad, a 300 km/h. Hay neuronas que pueden descargar impulsos espontáneamente independientemente de los estímulos externos, otras que al formar parte de un receptor son excitadas por estímulos específicos como consecuencia de alteraciones del medio en el que viven y, por último, hay otras neuronas que son estimuladas a través de los axones de otras células con las que están en contacto. Cuando

el impulso nervioso llega a la zona de sinápsis provoca la descarga de los neurotransmisores, que son las moléculas que transportan la información neural.

Percepción: como ejemplo del recorrido de una reacción a un estímulo sensorial relevante tal y como lo conocemos a día de hoy, consideramos la visión de un objeto, una vibración electromagnética que recibe el ojo y que a través del nervio óptico llega al tálamo. A partir de aquí la información se bifurca, si bien la mayor parte de ella se dirige a la corteza visual, en el lóbulo occipital del neocortex, otra parte se dirige directamente a la amígdala y desencadena una respuesta emocional que no espera al análisis de la corteza visual, y para ello contacta con el hipotálamo, que puede provocar una respuesta corta por si fuera necesario reaccionar de un modo inmediato. Mientras tanto, si el estímulo merece una respuesta emocional, el neocortex enviará a su vez otra respuesta al hipotálamo de nuevo. A partir de aquí el recorrido es único, se estimulan algunas glándulas como la hipófisis que están en contacto con el tronco encefálico, que, por ejemplo, se encargaría de provocar lágrimas si fuera el caso. Por último, la corteza cerebral se apercibe de lo ocurrido y genera el sentimiento de un modo ya consciente.

Este proceso, complejo y en el que confluyen diversas rutas, siendo la primera de ellas la que actúa sobre el centro del cerebro emocional, la amígdala, es esgrimido por algunos neurocientíficos como la explicación de por qué a veces la emoción se antepone a la razón, y esto ocurriría porque estamos diseñados para poder tener eventualmente una primera reacción emocional directa que prescindiera de la conexión con el neocortex, encargada de los procesos reflexivos, por si se diera el caso en el que las circunstancias estuviesen poniendo en juego nuestra supervivencia. En definitiva, al observar la ruta a través de las diversas áreas comprometidas en la percepción de un objeto cualquiera, vemos que toda percepción implica la alteración del estado corporal. Una transformación a pequeña escala que activa múltiples funciones que están conectadas a los sistemas de valoración del cerebro y también a la memoria, una ruta entonces que hace posible el aprendizaje y la categorización conceptual.

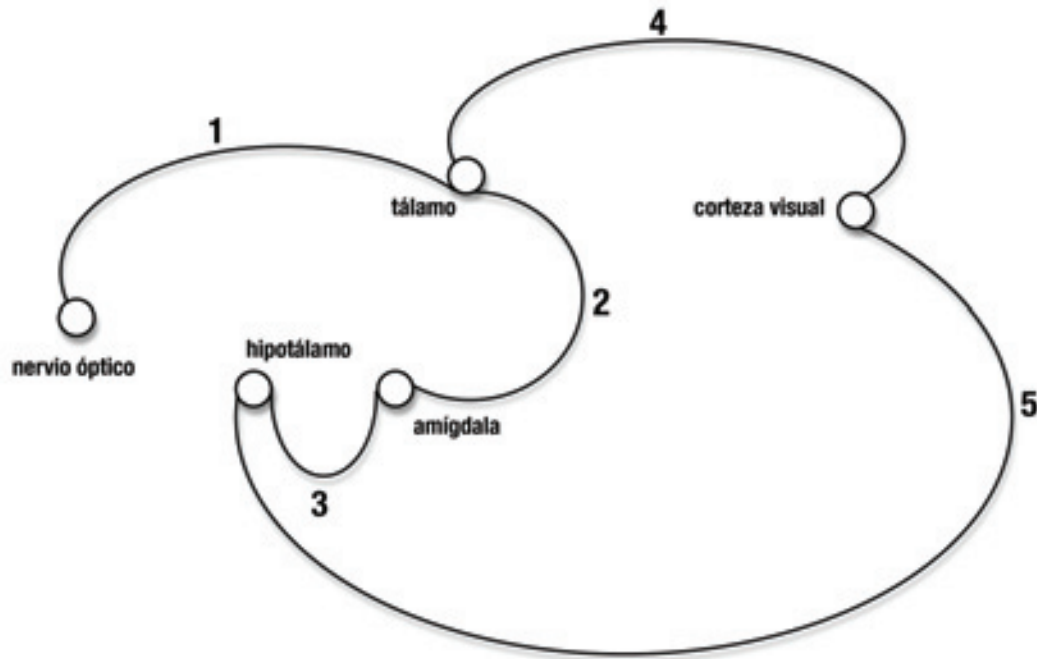


IMAGEN 305: Diagrama del recorrido de una reacción a un estímulo visual.

Sensaciones: los órganos receptores, formados por grupos de células especializadas, cuando son estimulados, provocan, además de otras reacciones automáticas e inconscientes, las sensaciones que pueden ser visuales, olfativas, sonoras, táctiles o gustativas; son la percepción consciente de un estímulo concreto, es decir, en su situación temporal y espacial con su específica modalidad e intensidad. Por su parte, el sistema nervioso integra y coordina toda la información que le llega desde los órganos sensoriales para, a través de ellos, ofrecer una respuesta óptima de adaptación al entorno. Las sensaciones cutáneas son el tacto, el dolor, el calor y el frío. La vista se inicia en un órgano muy complejo de receptores sensibles a la luz, el ojo, capaz de discriminar las diferentes longitudes de onda de la energía electromagnética en forma de colores. El oído es receptivo a la energía vibratoria que el cerebro interpretará como sonido y también es el responsable de las sensaciones de posición y equilibrio. El gusto es la sensación resultante de apreciar las cualidades químicas de ciertos productos; lo salado, lo dulce, lo ácido y lo amargo; de la mezcla de estas sensaciones primarias resultará la amplia gama de sabores perceptibles. Por último, el olfato es también un sentido químico que detecta la proximidad de sustancias volátiles, es pues, en este sentido, un receptor a distancia.

Entre las características de la sensación hay que destacar que cada receptor es específicamente sensible a un determinado tipo de estímulo para cierto intervalo de tiempo, por ejemplo, los receptores de la retina humana son sensibles a la energía electromagnética de una longitud de onda comprendida entre 400 y 760 mμ. También hay que decir que dentro de un mismo tipo de sensación se aprecian diferencias cualitativas y que la estimulación mantenida de un receptor ocasiona un proceso de adaptación en este, de modo que la propia intensidad del estímulo va disminuyendo con el paso del tiempo.

Sinapsis: es una conexión o excitación electroquímica entre neuronas que se establece entre el axón de una neurona y las dendritas de otra, pero nunca entre dendritas y axones. El hecho de que el número de dendritas de una neurona puede llegar a ser de un millar nos indica que cada neurona es el lugar de convergencia de muchas otras, y que el circuito de nexos dibuja una multiplicidad de recorridos posibles inmensa.



IMAGEN 306: Bases del proceso de transmisión, vesículas de la sinapsis contenedoras de los neurotransmisores.

Sistema límbico: es un conjunto genérico de delimitaciones y funciones imprecisas de ciertas áreas cerebrales, a las que se supone formando circuitos para gestionar las respuestas fisiológicas ante estímulos emocionales, y que también codifican el mundo personal de la emoción, el placer, el miedo, y de la motivación, no solo en relación a las necesidades primarias —beber, comer o realizar actividades sexuales—, sino en cualquier tipo de proceso mental. Estas son:

- El tálamo: que se encarga de transmitir la percepción sensorial, excepto la del olfato, y que regula el placer y el dolor.
- La amígdala: es el centro de operaciones del cerebro emocional, allí donde se gestiona el control sobre la información sensorial a todos los niveles. Porque por una parte recibe la información procesada de todo el neocortex, incluida la región de la corteza prefrontal, sede de los procesos racionales y, por la otra parte, tiene conexiones de vuelta con todas las áreas que procesan dicha información sensorial, incluso con las que la procesan en sus primeras etapas. Es interesante destacar que, al mismo tiempo, controla el comportamiento instintivo de la supervivencia.
- El hipocampo: encargado del control del comportamiento instintivo de la conservación y también de la formación de los recuerdos.
- El hipotálamo: efectúa la salida de información hacia el sistema nervioso autónomo, es decir, activa todas las respuestas corporales.
- La hipófisis: que conecta con el resto del encéfalo.
- El area septal o cuerpo calloso: una capa de células nerviosas que actúa de nexo entre los dos hemisferios cerebrales.
- La circunvalación de cíngulo: relacionada con la evocación de emociones sin la entrada de información sensorial externa.
- La corteza orbitofrontal: junto la corteza prefrontal, es donde se ubican el control de las emociones y la toma de decisiones.

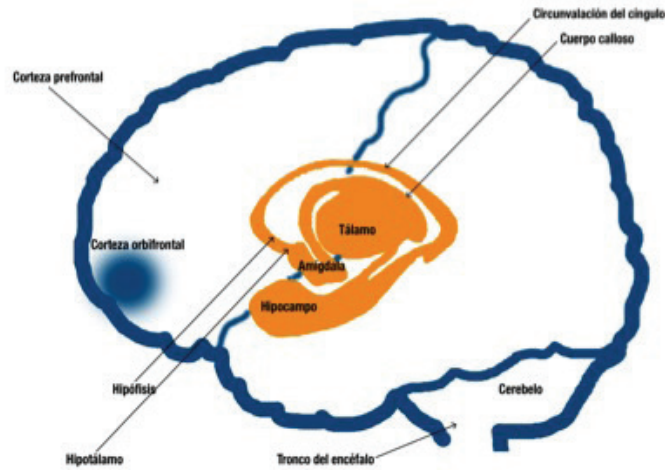


IMAGEN 307: Cerebro emocional: estructuras del sistema límbico.

Sistema nervioso humano: el sistema nervioso es el gran circuito integral, está desplegado por todo el cuerpo y tiene como función captar y procesar tanto las señales externas como internas, ejerciendo el control y la coordinación sobre los demás órganos con el objetivo de lograr la mejor y más eficaz interacción con el medio ambiente. Su cometido básico es el de poner en comunicación las células especializadas en la captación de estímulos, llamados *receptores*, y las que están particularmente capacitadas para la realización de acciones motoras o secretoras, llamadas *efectores*. Y esta comunicación la hace por medio de los nervios, por lo que reciben el calificativo de «sensitivos». Pero su actividad es sumamente compleja ya que son innumerables las células que entran en juego simultánea o sucesivamente. En la mayoría de los casos, los receptores son células o grupos de células altamente especializadas, con frecuencia asociadas a otras auxiliares, y que configuran dispositivos muy complejos de alta eficacia funcional, que son los llamados órganos sensoriales, como el ojo, el oído, la boca, la nariz y la piel, que transforman los impulsos en sucesos eléctricos para que puedan ser entendidos por el cerebro. Para poder realizar estas operaciones tan sofisticadas con la mayor seguridad posible, el sistema nervioso central está alojado en un recinto óseo formado por los huesos del cráneo y de las vértebras. A esta parte central del sistema pertenece el encéfalo, donde se encuentra el cerebro y la médula espinal, mientras que la parte periférica está formada por los nervios o vías de comunicación entre las células receptoras y los centros reguladores centrales que recorren todo el cuerpo.

Anexo 5: Algunos datos más sobre la arquitectura radical

Cronológicamente se consideran tres exposiciones clave en torno a esta corriente:

1. En 1956 con la exposición en Londres de Eduardo Paolozzi, Alison y Peter Smithson *This is tomorrow* en la que presentan «la cabaña pobre» construida con materiales y objetos cotidianos, en una propuesta que quiere redefinir una arquitectura más humana.
2. En 1966 en la Bienal de Venecia destaca Hans Hollein, que creó un escenario de nacimiento, vida, enfermedad y muerte, mientras defendía la arquitectura como obra de arte, como un vehículo de significado, es decir, como una metáfora y como una realidad social.
3. En 1972 la Documenta V de Kassel visibiliza una no-arquitectura realizada a base de hinchables y entornos móviles.

Si bien puede ser interpretada como una arquitectura conceptual, todos estos proyectos son más bien arquitectura en su más puro sentido de invención y construcción del hábitat humano. Por otra parte, si bien a mediados de los años setenta los grupos que se mueven en su órbita empiezan a disolverse, la arquitectura radical será un laboratorio de ideas y proyectos que nutrirán el giro posmoderno y, sobre todo, dará visibilidad a las dudas acerca de las certezas y métodos del movimiento moderno, que aunque sus más ilustres protagonistas, como Le Corbusier, Mies Van der Rohe..., nunca separaron de sus proyectos los conceptos artísticos, la realidad fue que las derivas de sus continuadores no ofrecían ya las respuestas adecuadas en la naciente sociedad posindustrial. Algunos de sus grupos y artistas⁷ más significativos fueron:

Archigram: Es el nombre del grupo de arquitectos fundado en 1962 en el Reino Unido y disuelto en 1976. Grupo que utiliza la estrategia de hacer arquitectura a través del diseño, con una actitud enfrentada a las convenciones formales y a favor de la libre asociación. Consideraban la arquitectura efímera, en propuestas tecnológicas utópicas o futuristas, como un producto más a ser consumido por la sociedad.

Todos sus proyectos, como *Walking City*, están cargados de ironía al tiempo que reclaman su lugar en la cultura pop de los medios de comunicación. *Instant City in a field long elevation*

⁷ *Arquitectura Radical*, Cat. Exp. (2002), Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.

(1969) proclama una ciudad de estructuras que se mueven, pasean, se agitan y vuelan para crear un entorno flexible y portátil. La exposición *Living City* en 1963 contribuye a dar a conocer sus propuestas y trabajos.



IMAGEN 308: Peter Cook, Archigraam. 1969. *Instant City in a field long elevation I/200°*.

Archizoom Associati: Grupo de diseñadores y arquitectos fundado en 1966 en Italia y disuelto en 1974. En relación directa con el anterior grupo, cuestionan los mitos del diseño de los años sesenta como el funcionalismo, la producción en serie o la composición por elementos, al tiempo que defienden el eclecticismo y el *neo-kitsch*. Uno de sus proyectos más conocidos es *No-Stop City*, iniciado en 1969, la primera ciudad sin arquitectura que es el resultado de la visión crítica y el análisis científico del problema del hábitat y las metrópolis. Sus trabajos abrieron el camino hacia una nueva etapa del diseño.

Superstudio: Grupo de arquitectos fundado en 1966 en Florencia, Italia, disuelto en 1982. Siguiendo el ejemplo de Archizoom Associati, realiza investigaciones teóricas de arquitectura junto a proyectos de diseño, equipamiento, etc. En 1969 conciben los *Histogramas de la Arquitectura*, diagramas elementales de arquitectura conceptual generados a partir de la

deformación de «las cuadrículas arquetípicas». Utiliza la paradoja para tratar de las absurdidades y contradicciones de las ciudades en *Las doce ciudades ideales*, de 1971. Defienden una arquitectura radical como una serie de situaciones, de intenciones y comportamientos, en los que se combinan arte, comunicación, crítica, filosofía, política y animaciones. *Il monumento continuo* es un proyecto que lleva a sus últimas consecuencias estas aspiraciones.

Hans Hollein: Arquitecto nacido en Viena, Austria, en 1934, que sitúa su trabajo en el territorio fronterizo entre el arte, la arquitectura y el diseño. A partir de los años cincuenta realiza dibujos y fotomontajes contra el funcionalismo dominante, con los que pretende promover nuevas visiones del entorno. En 1962 publica con Walter Pichler el *Manifiesto de la Arquitectura Absoluta* y en 1968 *Todo es Arquitectura*, ambos considerados referencias indispensables en la investigación arquitectónica. Una de sus características es el trabajo experimental e interdisciplinar en el que se pone en juego no solo la arquitectura o el arte, sino también el arte gráfico, los medios de comunicación, la tecnología y el medio ambiente. Sus trabajos teóricos son una reflexión sobre una arquitectura que pueda aprehender y expresar sentimientos y valores fundamentales. En 1985 ganó el premio Pritzker.

Friedrich St. Florian: Arquitecto nacido en 1932 en Graz, Austria, cuyas investigaciones se centran en el diseño de ciudades visionarias, como son *La ciudad vertical* (1964-1966) o *Interchange 2* (1966) para un mundo del futuro constituido por sistemas de comunicación y de intercambios «no físicos», o por arquitecturas imaginarias que solo el uso o el espíritu puede definir, construir o deconstruir. Sus arquitecturas son críticas explícitas a la inadecuación de la acción sobre el medio ambiente y a la crisis de la arquitectura en la sociedad moderna.

Anexo 6: Enlaces relativos al *Proyecto Mediano*

- Enlace general: <<http://carmenlamua.blogspot.com.es/2013/08/proyecto-de-mediano-lugares-y-emociones.html>>.
- Enlace del proceso creativo: <<http://carmenlamua.blogspot.com.es/2013/08/proceso-del-proyecto-de-mediano-de-una.html>>.
- Trabajo de investigación completo: Trabajo fin de máster del Master en Investigación en Arte y Creación 2011 de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid: <<http://eprints.ucm.es/13474/>>.
- Documental *Mediano, la memoria ahogada* (fragmento): <<http://www.youtube.com/watch?v=huugrosyOQk>>.
- Publicación Torre de Mediano exposición Centro Social Mediano, 2013: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=642970542396427&set=a.101273049899515.3070.100000504605511&type=1&theater>>.
- Cuaderno de la exposición Casa de la Cultura Boltaña, 2013: <<http://sobrarbenses.es/?p=30947>>.
- Entrevista en Radio Sobrarbe, 13 de agosto de 2013, exposición en la Casa de la Cultura de Boltaña: <<http://www3.zippyshare.com/v/36155413/file.html>>.
- Programa de las Fiestas de la Convivencia Boltaña 2013: <<http://www.turismoboltana.es/wp-content/uploads/2013/08/programa-fiestas-de-la-convivencia-2013.pdf>>.
- Programa Renovarte y catálogo de la exposición de la Biblioteca de Aínsa 2014: <http://www.renovarte.sobrarbe.com/contenidos.php?niv=_43Z0UXKEB&-cla=_4410KX23Z&cla2=_4410OENW0&tip=3&fechaact=2014>.
- Crónica de la presentación en la exposición de la Biblioteca de Aínsa y entrevista a cargo de Sobrarbedigital.com: <<http://sobrarbedigital.com/noticias/cultura/ainsa/carmen-lamua-sugiere-un-espacio-escultorico-en-la-orilla-de-mediano-audio>>.

- Crónica de la inauguración de la exposición de la Biblioteca de Aínsa y entrevistas a vecinos y autoridades políticas a cargo de Sobrarbedigital.com: <<http://sobrarbedigital.com/noticias/cultura/ainsa/el-dinero-no-puede-borrar-la-nostalgia-ni-los-sentimientos-ni-el-dolor>>.
- Contenidos del DVD adjunto: Cuaderno de la exposición, carpeta de imágenes de las exposiciones, carpeta de las imágenes publicadas, carpeta de imágenes del proceso, carpeta de imágenes de la maqueta, carpeta de imágenes de maqueta en el pantano, carpeta de imágenes del taller, encuesta de Mediano, entrevista Radio Sobrarbe.

Anexo 7: Enlaces y prensa relativos a *La Habitación de Bach*

- Programa de las VIII Jornadas de la Bolsa de Bielsa: <<http://bolsadebielsa.blogspot.com.es/2014/04/jornadas-de-la-bolsa-junio-2014.html>>.
- Crónica de las jornadas: <<http://www.neofato.es/bbielsa2014.htm>>.
- Entrevista en Radio Sobrarbe, 18 de junio de 2014: <<http://www44.zippyshare.com/v/53925599/file.html>>.
- Enlace general: <<http://carmenlamua.blogspot.com.es/2014/06/la-habitacion-de-bach.html>>.
- Prensa escrita: PARDINA, M. (2014): «La bolsa de Bielsa hecha escultura», *Heraldo de Huesca. Heraldo de Aragón*, 26 de junio, pág. 8. Ver imagen en la siguiente página.

Anexo 8: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico: *La Habitación de Bach*

Ref. 0702P/14

18/03/2014

**PROYECTO BÁSICO DE SONORIZACIÓN DEL
ESPACIO ESCULTÓRICO "LA HABITACIÓN DE
BACH"**

IMAGEN 310: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico *La Habitación de Bach*. Audioscan, portada.

ÍNDICE

1. Introducción
2. Memoria descriptiva
 - 2.1 Condiciones de contorno
 - 2.1.1 Características del espacio escultórico
 - 2.1.2 Conceptos y parámetros acústicos básicos
 - 2.2 Sistema de sonorización propuesto
 - 2.2.1 Propuesta conceptual del sistema
 - 2.2.2 Sistema de altavoces
 - 2.2.3 Sistema de amplificación
 - 2.2.4 Sistema de selección y reproducción musical
 - 2.2.5 Diagrama sinóptico del sistema propuesto
 - 2.2.6 Requisitos de alimentación eléctrica del sistema
3. Criterios numéricos de diseño
 - 3.1 Nivel medio de presión sonora
 - 3.2 Uniformidad de cobertura
4. Resultados de las simulaciones electroacústicas
 - 4.1 Consideraciones preliminares
 - 4.1.1 Modelo informático de simulación
 - 4.2 Descripción del sistema de sonorización
 - 4.3 Resultados de las simulaciones electroacústicas
 - 4.3.1 Nivel de presión sonora y uniformidad de cobertura
5. Presupuesto preliminar

IMAGEN 311: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico *La Habitación de Bach*. Audioscan, índice.

1. INTRODUCCIÓN

El presente documento contiene el proyecto básico de sonorización del espacio escultórico denominado "La Habitación de Bach", ubicado en el Puerto Viejo, en el Valle de Bileisa, a unos 2.400 m de altura.

En el capítulo 2 se presenta la memoria descriptiva del sistema de sonorización propuesto.

En el capítulo 3 se definen los criterios numéricos de diseño del sistema de sonorización.

En el capítulo 4 se presentan los resultados obtenidos en las simulaciones electroacústicas realizadas.

En el capítulo 5 se incluye el presupuesto preliminar asociado al sistema de sonorización.

IMAGEN 312: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico *La Habitación de Bach*. Audioscan, página 1.

2. MEMORIA DESCRIPTIVA

El presente capítulo contiene una descripción, a nivel funcional, del sistema de sonorización propuesto.

2.1 Condiciones de contorno

2.1.1 Características del espacio escultórico

El presente proyecto básico se centra en la sonorización de un espacio escultórico que, debido a su especial disposición, ubicación espacial y características principales debe ser tratado como un espacio singular.

La obra, cuyo nombre es "La Habitación de Bach", se ubicará en el Puerto Viejo, en el Valle de Bielsa, a unos 2.400 m de altura. Se trata de un espacio escultórico, integrado en el entorno, tal y como se observa en la imagen siguiente.

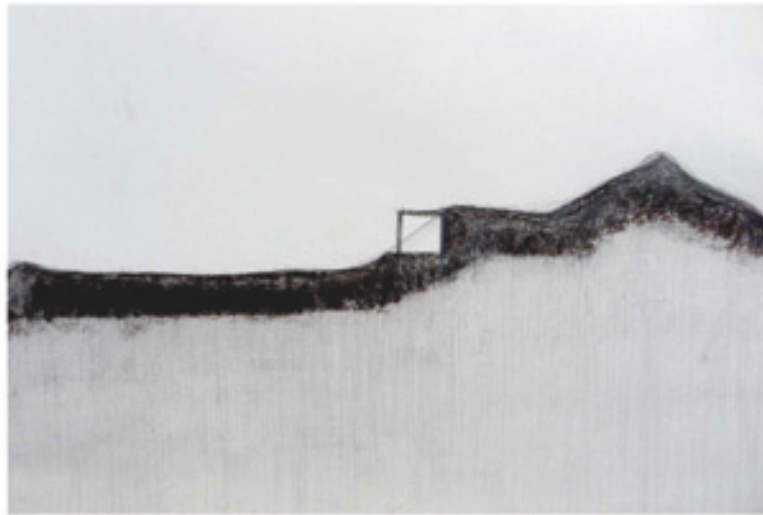


Figura 2.1: Integración del espacio escultórico en el entorno

Tal y como se desprende del boceto anterior, el impacto en el entorno del elemento escultórico es mínimo y encaja en el mismo de forma totalmente armónica.

La imagen siguiente muestra una recreación tridimensional del espacio escultórico en cuestión.



Figura 2.2: Recreación tridimensional del espacio escultórico

El sistema de sonorización previsto quedará totalmente integrado en el mismo. Debido al minimalismo del espacio y la escasez de superficies en las que integrar y ocultar los sistemas de sonorización, resulta especialmente complejo, y, a la vez, de suma importancia, encajar la solución técnica con las exigencias artísticas para conseguir que todos los elementos se ensamblen de manera fluida.

En la imagen siguiente se muestran las superficies susceptibles de integrar los componentes y dispositivos necesarios para garantizar el correcto funcionamiento del sistema de sonorización propuesto.

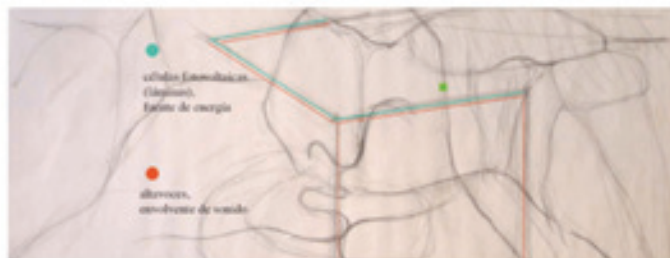


Figura 2.3: Superficies de integración del sistema de sonorización

Tal y como se observa en dicha figura, el objetivo planteado es que el sistema reciba la alimentación eléctrica necesaria mediante la instalación de células fotovoltaicas configuradas en disposición de láminas. Dichas láminas, no contempladas en el presente proyecto básico, deberán quedar integradas en la estructura, de la misma forma que el sistema de sonorización.

2.1.2 Conceptos y parámetros acústicos básicos

a) Propagación del sonido en el espacio libre

Debido a la integración del espacio escultórico en el entorno, el sistema propuesto deberá tratarse como un sistema de sonorización en espacio libre y, por ello, podrá ser analizado únicamente en condiciones de campo directo.

La ausencia de elementos y superficies límite que conformen un recinto cerrado se traduce, asimismo, en la ausencia de reflexiones de rayos sonoros sobre ellos y, por lo tanto, en la inexistencia de campo reverberante.

Al aire libre, la propagación de las ondas sonoras va asociada al concepto de campo o sonido directo. Dicho sonido se atenúa con la distancia debido al fenómeno de la propagación esférica (disminución de 6 dB al doblar la distancia a la fuente sonora).

A través de la realización de una serie de experimentos, se ha podido averiguar que un mensaje oral no amplificado emitido en una zona silenciosa (en ausencia de fenómenos atmosféricos ruidosos) puede ser oído de forma satisfactoria a una distancia de 42 m en la dirección frontal del orador, a 30 m lateralmente y a 17 m en la dirección posterior. Estas apreciables diferencias son debidas a las características direccionales de la voz. A distancias superiores, el mensaje deja de ser inteligible debido a que queda inmerso en el ruido de fondo existente, con independencia del lugar elegido para la experiencia.

En el caso de los sistemas electroacústicos, tal y como se verá en el capítulo de simulaciones electroacústicas, la directividad de los altavoces vendrá marcada por las características técnicas de los dispositivos seleccionados. Por ello, el objetivo consiste en seleccionar altavoces cuya directividad sea acorde a las necesidades del espacio.

Por otro lado, de cara a introducir los parámetros de cálculo necesarios para valorar la idoneidad de los sistemas, es necesario definir el concepto de nivel de presión sonora.

b) Nivel de presión sonora

El nivel de presión sonora L_p constituye la forma más habitual de expresar la magnitud de un campo sonoro. Se expresa en dB (decibelios) SPL.

El L_p se define como:

$$L_p = 20 \log \frac{p_{ef}}{p_{ref}} \quad (\text{en dB SPL})$$

Donde: p_{ef} = presión eficaz del sonido en consideración

IMAGEN 315: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico *La Habitación de Bach*. Audioscan, página 4.

p_{ref} = presión eficaz correspondiente al umbral de audición a 1 kHz ($= 2 \times 10^{-5}$ Pa)

En la tabla 2.1 se muestran los niveles de presión sonora asociados a diferentes sonidos y ruidos típicos:

Fuente sonora	L_p (dB SPL)	Valoración subjetiva
Despegue avión (a 60 m)	120	Muy elevado
Edificio en construcción	110	Elevado
Grito (a 1,5 m)	100	
Camión pesado (a 15 m)	90	
Calle (ciudad)	80	Moderado
Interior automóvil	70	
Conversación normal (a 1 m)	60	
Oficina, aula	50	Bajo
Sala de estar	40	
Dormitorio (noche)	30	
Estudio de radiodifusión	20	Apenas audible
Hojas árboles	10	

Tabla 2.1: Niveles de presión sonora asociados a sonidos y ruidos típicos

En la figura 2.4 se puede apreciar el mapa de niveles de presión sonora producidos por un orador situado al aire libre, a la frecuencia de 2 kHz, en función de la distancia y del ángulo referido a su eje frontal. Obsérvese la disminución del nivel de presión, a una distancia cualquiera del orador, a medida que aumenta dicho ángulo. Ello permite confirmar la aseveración del apartado anterior referente a la directividad de la voz humana.

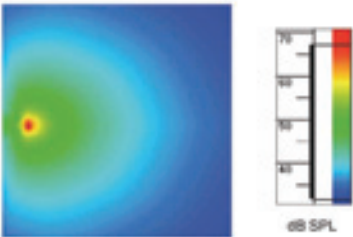


Figura 2.4: Niveles de presión sonora (a 2 kHz) producidos por un orador al aire libre

2.2 Sistema de sonorización propuesto

2.2.1 Propuesta conceptual del sistema

De cara a seleccionar el sistema de sonorización a emplear, cabe destacar que las condiciones de contorno y las características del espacio representan un severo condicionante a la hora de seleccionar e integrar los dispositivos que lo conformarán.

El sistema propuesto estará formado por unos altavoces con las dimensiones necesarias para permitir que la estructura de perfiles del espacio escultórico los aloje en su interior, así como la distribución de cableado de dicho sistema. Por otro lado, dicha estructura también deberá albergar el sistema de placas fotovoltaicas y las infraestructuras asociadas que dotarán de alimentación eléctrica al sistema, no contempladas en el presente proyecto básico.

Será necesario excavar en la piedra, o en el suelo, en una zona cercana a la estructura, un receptáculo con las dimensiones necesarias para alojar en su interior los sistemas de amplificación pertenecientes al sistema de sonorización, así como otros dispositivos.

El receptáculo a crear en la piedra o en el suelo, cuyos trabajos de elaboración no se encuentran contemplados en el presente proyecto básico, deberá garantizar la capacidad de alojar en su interior los elementos adecuados para conseguir un régimen de trabajo en temperaturas no inferiores a 0°C ni superiores a 45°C. Para este fin, cabe la posibilidad de ubicar los dispositivos necesarios en un armario rack convenientemente tratado para cumplir con las exigencias mencionadas (dicho armario no se encuentra contemplado en el presente proyecto básico), que irá oculto en el receptáculo creado, ya sea en la piedra o en el suelo.

Las dimensiones de este receptáculo integrado en la piedra o en el suelo deberán ser las suficientes para cumplir con los requisitos mencionados en los párrafos anteriores, para este fin, dicho receptáculo deberá dimensionarse para permitir albergar en su interior un volumen equivalente a un cubo de 60 cm x 60 cm x 60 cm (tamaño estándar de un rack de 19", de unas 12U de altura, espacio suficiente para albergar la electrónica, exceptuando, obviamente, el monitor integrado en la superficie de la piedra.

Además, deberá contar con conductos naturales que permitan el intercambio de aire, mediante aporte de aire exterior y ventilación del aire interior hacia el exterior, para garantizar una correcta refrigeración de los sistemas.

El dispositivo que hará las veces de memoria central del sistema, así como de reproductor y selector de pistas musicales, será un ordenador industrial asociado a un monitor integrado en una carcasa de protección con células Peltier, que mostrará de forma gráfica la selección de pistas en curso.

Dicho sistema deberá quedar integrado en la piedra, en el receptáculo anteriormente mencionado, de tal forma que se adentre en la misma para que el perímetro saliente actúe de visera natural que impida que la luz solar incida de forma directa en la pantalla.

IMAGEN 317: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico *La Habitación de Bach*. Audioscan, página 6.

En dicho saliente natural deberá integrarse la interfaz táctil (tipo ratón), que permitirá actuar sobre el ordenador. Se descarta la existencia de pantalla táctil debido a la necesidad de integrar el monitor en la mencionada célula Peltier que garantice su trabajo en el régimen térmico adecuado.

Todos los sistemas que estarán en contacto directo con el exterior serán resistentes a la intemperie.

La posición final del monitor insertado en la piedra se observa en la imagen conceptual siguiente.

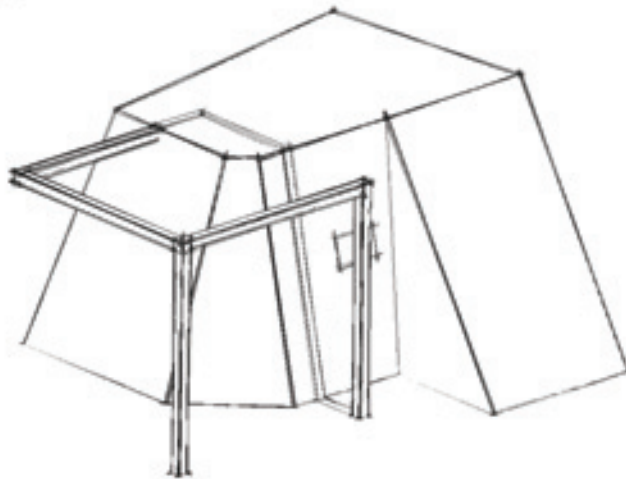


Figura 2.5: Conceptualización del modelo tridimensional creado para las simulaciones electroacústicas

En lo referente a las infraestructuras necesarias para enlazar el sistema de amplificación con el sistema de sonorización (no contempladas en este proyecto básico), se prevé la existencia de unas rozas ocultas en la piedra (trabajos igualmente no contemplados en el presente proyecto básico), que comuniquen la parte interior del receptáculo integrado en la piedra con la base del pilar más cercano.

De esta forma, será posible que las infraestructuras se distribuyan por el interior de la estructura, con objeto de comunicar los diferentes elementos.

2.2.2 Sistema de altavoces

Se contempla la existencia de 5 agrupaciones de altavoces de columna que deberán ser integradas en la estructura, tal y como se define en apartados posteriores.

El sistema se ha diseñado para permitir una configuración de trabajo de hasta 5 canales independientes, con objeto de ofrecer la mayor flexibilidad posible a la hora de ajustar y definir los niveles de presión sonora que incidirán sobre las áreas de audiencia.



Figura 2.6: Altavoz de columna

2.2.3 Sistema de amplificación

Se contempla la existencia de un sistema de amplificación, formado por 2 etapas de potencia, una de 4 canales y otra de 2 canales. Cada canal de las etapas amplificará la señal destinada a una agrupación de altavoces, quedando un canal libre y permitiendo una configuración independiente para cada uno de los altavoces mencionados.

Dichas etapas de potencia recibirán la señal de audio procedente de la salida de audio del ordenador integrado en el sistema, y se ubicarán en el receptáculo creado en la piedra a tal efecto.

Las etapas de potencia incorporarán procesador DSP con objeto de poder adaptar y adecuar la señal de cada uno de los canales, en caso necesario.



Figura 2.7: Etapa de potencia de 4 canales

2.2.4 Sistema de selección y reproducción musical

Para la gestión, selección y reproducción de las pistas musicales mediante las que sonorizar el espacio escultórico, se contempla la existencia de un sistema formado por un ordenador industrial integrado en un monitor de alta resistencia, tal y como se ha comentado anteriormente.

Este sistema, integrado en la piedra a la altura de la vista del visitante, estará dotado de una memoria dimensionada para albergar un elevado número de pistas musicales y de una aplicación que permita la selección y reproducción de las mismas.

Mediante una interfaz tipo ratón insertada en la piedra, junto a la pantalla, el visitante podrá interactuar con dicha aplicación y seleccionar, si así lo desea, una pista musical de su agrado, diferente a la que esté sonando en ese momento, o bien pausar la reproducción.



Figura 2.8: Monitor industrial

2.2.5 Diagrama sinóptico del sistema propuesto

Una vez descritos, por separado, los dispositivos que conforman el sistema de sonorización propuesto, el presente apartado muestra el diagrama sinóptico de conexonado entre dispositivos. Se trata de un diagrama de bloques descriptivo preliminar que define la estructura básica del sistema.

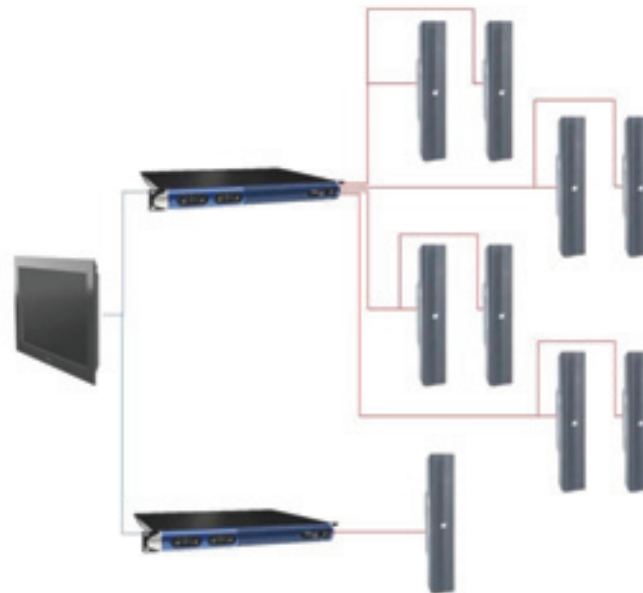


Figura 2.9: Diagrama de conexonado del sistema de sonorización

2.2.6 Requisitos de alimentación eléctrica del sistema

De cara a dimensionar la red eléctrica necesaria para suministrar la alimentación eléctrica para el sistema de sonorización previsto, deberá tenerse en cuenta un consumo aproximado de unos 4.000 W para la totalidad del sistema. Además, debe tenerse en cuenta que, al tratarse de ordenadores y etapas de potencia cuyos procesos de apagado y encendido no son automáticos, el sistema de suministro eléctrico deberá dimensionarse contemplando un funcionamiento continuo, sin cortes.

3. CRITERIOS NUMÉRICOS DE DISEÑO

En este apartado se definen los parámetros electroacústicos básicos, así como los criterios de diseño del sistema de sonorización propuesto.

3.1 Nivel medio de presión sonora

El nivel medio de presión sonora correspondiente a la zona a sonorizar tendrá que ser igual o superior a **85 dB SPL**.

3.2 Uniformidad de cobertura

La uniformidad de cobertura se define como el grado de homogeneidad que presenta el nivel de presión sonora en un recinto dado. Cuanto más bajas sean las fluctuaciones de este nivel, mejor será la uniformidad de cobertura alcanzada.

Se considerará como límite aceptable, teniendo en cuenta la naturaleza del entorno del espacio escultórico y las condiciones de trabajo del sistema de sonorización, un intervalo máximo de variación del nivel de presión sonora de **±6 dB**, en las bandas de frecuencias de 500 Hz, 1 kHz, 2 kHz.

IMAGEN 322: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico *La Habitación de Bach*. Audioscan, página 11.

4. RESULTADOS DE LAS SIMULACIONES ELECTROACÚSTICAS

4.1 Consideraciones preliminares

4.1.1 Modelo informático de simulación

Se ha realizado un modelado 3D mediante AutoCAD del espacio a simular. Las siguientes imágenes muestran unas capturas de pantalla del modelo creado.



Figura 4.1: Vista lateral del render efectuado sobre el modelo tridimensional realizado con AutoCAD
(1)



Figura 4.2: Vista lateral del render efectuado sobre el modelo tridimensional realizado con AutoCAD (II)

Una vez realizado el modelo tridimensional, se ha introducido en un software para la realización de las simulaciones electroacústicas. Para la realización de dichas simulaciones se ha utilizado el programa EASE 4.3.

De cara a la obtención gráfica de resultados, se ha contemplado un grupo de áreas de audiencia (que son las superficies que se emplean como malla de cálculo para obtener los mapas de niveles), ubicado en el interior del volumen delimitado por la estructura. Dichas áreas de audiencia se han ubicado a una altura equivalente a la altura del oído para una persona adulta de estatura media, es decir, 1,60 m.

Esta agrupación será empleada para la obtención de los valores de uniformidad de cobertura y niveles de presión sonora en campo directo.

4.2 Descripción del sistema de sonorización

El sistema de sonorización contemplado estará formado por 5 agrupaciones de altavoces, integradas en la estructura, tal y como se observa en la imagen siguiente.

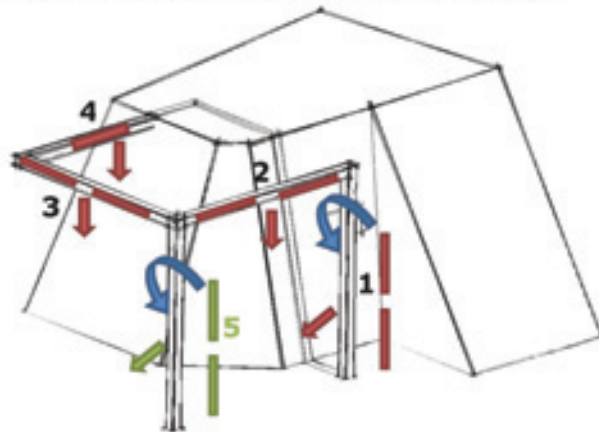


Figura 4.3: Ubicación de los altavoces propuestos

Cada rectángulo de color rojo marca la posición y dimensiones aproximadas de cada uno de los altavoces destinados a la sonorización del volumen existente en el interior de los límites creados por la estructura. La flecha asociada a cada uno de los mencionados rectángulos marca la orientación del altavoz.

Por otro lado, cada rectángulo de color verde marca la posición y dimensiones aproximadas de cada uno de los altavoces destinados a la sonorización de la zona exterior adyacente. De la misma forma, la flecha asociada marca la orientación del altavoz.

De esta forma, el visitante podrá percibir, a medida que se acerca al espacio escultórico, las pistas musicales reproducidas y, una vez dentro de la escultura o en la inmediata cercanía, se verá envuelto por la señal de audio asociada a la selección musical deseada.

Cada una de estas agrupaciones estará formada por los siguientes elementos:

- (1): Agrupación lineal de dos altavoces de la marca K-Array, modelo KK52, o equivalente. Ubicada en la cara interior de la estructura, enfrentada a la piedra (la

flecha curva azul simboliza la necesidad de ubicar los altavoces en la cara no visible de la estructura, según la vista presentada).

- (2): Agrupación lineal de dos altavoces de la marca K-Array, modelo KK52, o equivalente. Ubicada en la cara inferior de la estructura (altavoz enfrentado al suelo).
- (3): Agrupación lineal de dos altavoces de la marca K-Array, modelo KK52, o equivalente Ubicada en la cara inferior de la estructura (altavoz enfrentado al suelo).
- (4): Agrupación lineal de un altavoz de la marca K-Array, modelo KK52, o equivalente Ubicada en la cara inferior de la estructura (altavoz enfrentado al suelo).
- (5): Agrupación lineal de dos altavoces de la marca K-Array, modelo KK52, o equivalente (destinada a la sonorización de la zona exterior adyacente). Ubicada en la misma cara que en el caso de la agrupación 1 (la flecha curva azul simboliza la necesidad de ubicar los altavoces en la cara no visible de la estructura, según la vista presentada).

Las siguientes imágenes muestran detalles de dimensiones y apariencia de dichos altavoces.



Figura 4.4: Recreación tridimensional del altavoz K-Array KK52

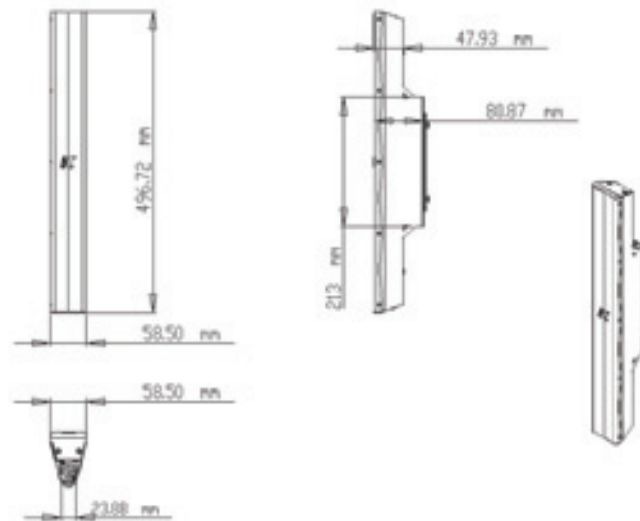


Figura 4.5: Detalles de alzado, planta y sección del altavoz, además de vista en perspectiva 3D

4.3 Resultados de las simulaciones electroacústicas

4.3.1 Nivel de presión sonora y uniformidad de cobertura

De la figura 4.6 a la figura 4.8 se representan los mapas de nivel de presión sonora en campo directo obtenidos con el sistema de sonorización propuesto, para las bandas de frecuencias de 500 Hz, 1 kHz y 2 kHz, respectivamente.

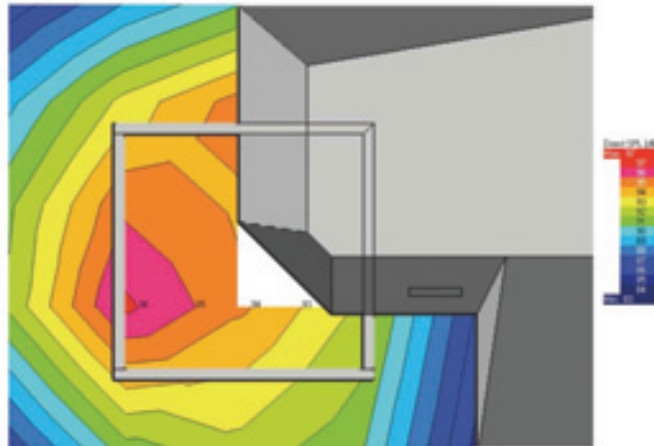


Figura 4.6: Mapa de niveles de presión sonora en campo directo, banda de frecuencias de 500 Hz

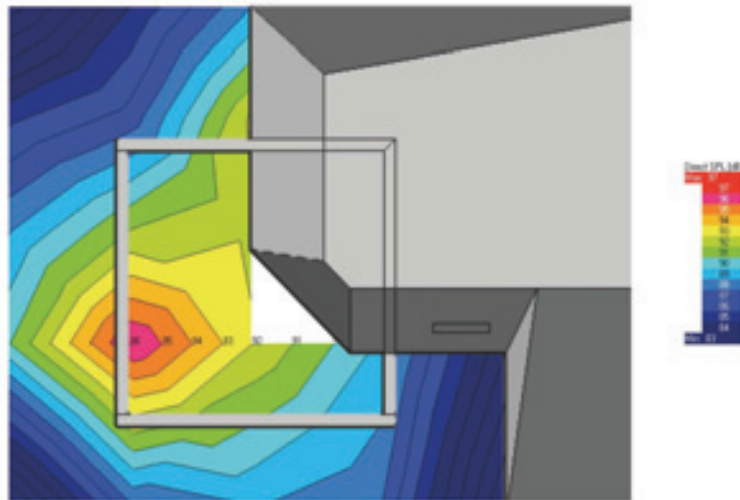


Figura 4.7: Mapa de niveles de presión sonora en campo directo, banda de frecuencias de 1 kHz

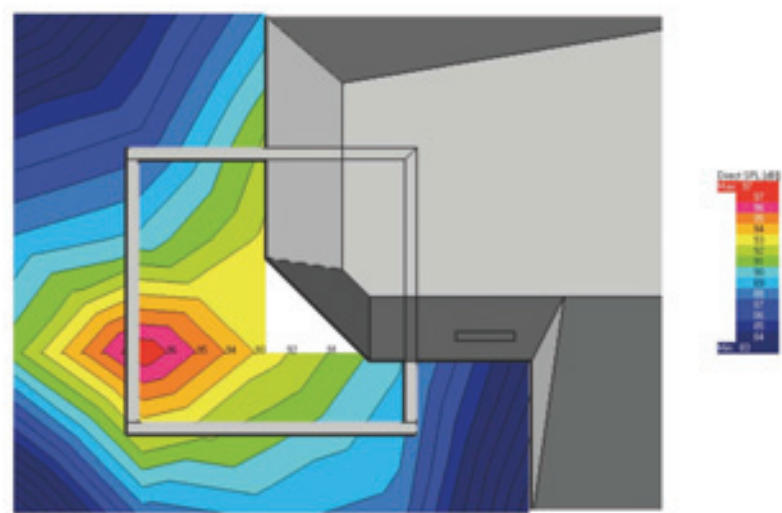


Figura 4.8: Mapa de niveles de presión sonora en campo directo, banda de frecuencias de 2 kHz

En la tabla 4.1 se indican los valores medios de presión sonora en campo directo, obtenidos para cada una de las bandas de frecuencias analizadas. Estos valores se obtienen promediando los valores correspondientes a todas las zonas de audiencia.

Se indican también los márgenes de variación de estos niveles respecto a su valor medio, en campo directo.

Frecuencia (Hz)	500	1.000	2.000	Valor medio
Nivel medio de presión sonora, dB SPL	90,99	87,87	87,86	88,90
Margen de variación de niveles de presión sonora, dB	13,49	14,86	15,28	-

Tabla 4.1: Niveles medios de presión sonora y márgenes de variación en campo directo

Tal y como se observa en la tabla, el nivel medio de presión sonora proporcionado por el sistema, que se obtiene de promediar los valores correspondientes a cada banda de frecuencias, es de **88,90 dB SPL**. Dicho valor es superior al valor mínimo fijado como objetivo en el apartado 3.1 (85 dB SPL). Se puede afirmar, por tanto, que el sistema cumple con lo especificado en dicho apartado, en lo referente a nivel de presión sonora.

Por otro lado, en cuanto a la uniformidad de cobertura, igualmente se observa en dicha tabla que el sistema de sonorización propuesto no presenta variaciones de nivel de

campo directo superiores a ± 6 dB, en ninguna de las bandas de frecuencias consideradas. Por lo tanto, se puede afirmar que el sistema cumple con el requerimiento indicado en el apartado 3.2, para la mencionada uniformidad de cobertura.

IMAGEN 330: Proyecto básico de sonorización del espacio escultórico *La Habitación de Bach*. Audioscan, página 19.

Anexo 9: DVD. Archivos de imágenes y sonido. Pieza audiovisual.

